Die Kunst der Rede

Adolf Philippi

Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig

Allerhand Sprachdummheiten

Kleine deutsche Grammatik des Zweifelhaften, des Falschen und des Häßlichen

Ein Hilfsbuch für alle, die sich öffentlich der deutschen Sprache bedienen

von

Dr. Gustav Wustmann

Stadtbibliothekar und Direktor des Ratsarchivs in Leipzig

Gebunden 2 Mark

Das Buch behandelt nicht das, was Gott sei Dank noch jedermann richtig macht, sondern nur das, was fast jedermann falsch macht und dabei für richtig, ja für schön hält. In drei Abteilungen (zur Formenlehre, zur Wortbildungslehre, zur Satzlehre) bespricht es in mehr als 100 bald kürzern, bald längern Abschnitten die häufigsten Fehler, die beliebtesten Modethorheiten, die verbreitetsten Geschmacklosigkeiten, die unsre heutige Schriftsprache entstellen.

Der Erfolg hat bewiesen, wie sehr das Buch einem Bedürfnis entgegenkam. Es mußten in rascher Folge fünf Auflagen von je zehntausend Exemplaren gedruckt werden.

Geschichte der griechischen Litteratur

von

Ernst Kroker

Erster Band

Die Poesie

Gebunden 2,50 Mark

Es unterliegt keinem Zweifel, daß jetzt vielfach auch in den sogenannten gebildeten Kreisen mit Geringschätzung über die Dichter des Altertums geurteilt wird. Dies beruht zum Teil auf Unkenntnis. Die großen griechischen Dichter, die unserm Volke früher so vertraut waren wie seine eignen Dichter, werden immer seltner gelesen; ihre Namen sind vielen Gebildeten ein leerer Schall geworden. Die Schule bietet zwar immer noch das Mögliche, aber es fehlt dem gebildeten Laien an der Zeit und an der Gelegenheit, selbst wenn er die Neigung dazu hat, die Lücken, die der Unterricht lassen mußte, später selbst zu füllen. Unsre besten griechischen Litteraturgeschichten sind für Philologen geschrieben, nicht fürs Volk. Sie enthalten zu viel Gelehrsamkeit, zu viele Einzelheiten und Abschweifungen, die dem, der sich mit der Kenntnis der Hauptsachen begnügen muß, ihr Verständnis erschweren.

Wollen wir unserm Volke die großen griechischen Dichter wieder näher bringen, so müssen wir versuchen, die Geschichte der griechischen Litteratur in ähnlicher Weise zu behandeln, wie wir unsre eigne Litteraturgeschichte schreiben. Man begnügt sich dabei, aus der Überfülle der litterarischen Erzeugnisse das hervorzuheben, was wirklich dauernden Wert hat. Man versucht, eine Vorstellung davon zu geben, was die Dichter selbst gedacht und gedichtet haben. Man entwirft von ihren Werken Inhaltsangaben, um die Teilnahme des Lesers zu wecken und ihn zu der Lektüre der Werke selbst zu führen. Und so ist auch die vorliegende Geschichte der griechischen Litteratur aus der Ueberzeugung hervorgegangen, daß klare und nicht zu knappe Inhaltsangaben in einer griechischen Litteraturgeschichte, die der Schule und dem Gebildeten, nicht dem Gelehrten dienen will, die Hauptsache sind, und sie glaubt einem Bedürfnis entgegenzukommen.

Die Kunst der Rede

Die Kunst der Rede

Eine deutsche Rhetorik

von

Adolf Philippi

Leipzig
Fr. Wilh. Grunow
1896

Inhalt

Einleitung

Einleitung

Bei den Alten und zwar zunächst bei den Griechen hat sich die kunstmäßige Prosa an der mündlich gehaltenen Rede gebildet. Bei den Neuern, in deren Leben die öffentliche Rede keine so wichtige Stelle mehr einnahm, entwickelte sie sich im schriftlichen Gebrauche. Wenn ein späterer Grieche oder ein Römer seinen Prosastil an Mustern bilden wollte, so mußte er von den Werken der griechischen Redner ausgehen. Wer dagegen heute für praktische Rede etwas lernen wollte, müßte sich zunächst an unsre gute geschriebne Prosa halten, und dann erst würde er sich die Frage vorlegen, worin sich die mündlich gehaltene Rede von ihr unterscheiden könnte und müßte, und ob es auch für sie direkt nachzuahmende Muster gäbe.

Die Lehrer der Redekunst unter den Griechen sagten, zur Rede sei dreierlei nötig: Anlage, Vorschrift, Übung. Darauf bauten sie ihre Theorie, die R h e t o r i k. Als sie dann über die Wichtigkeit ihrer Aufgabe zu viel Worte machten, entgegneten ihnen die Philosophen, ihre Gegner: außer der Anlage bedürfe man zur Rede nur Sachkenntnis und Psychologie, und beides lerne man bei i h n e n; alle weitere Lehre der Rhetoren sei eitel, und ihre Kunst sei Scheinkunst. Hätten sie Recht gehabt, so wäre alles, was über die Rede gesagt oder geschrieben ist, und so auch dieses kleine Buch, über-

flüssig. Die Rhetoren wußten ihren Gegnern einstweilen nichts besseres zu erwidern, als daß aus den Schulen der Philosophen noch keiner hervorgegangen wäre, der gut hätte schreiben oder sprechen können. Und wir Neuern sind bis auf den heutigen Tag der Ansicht, daß die Redner der Prosa mehr genützt haben als die Philosophen.

Die Lehre der Rhetoren konnte nach zwei Seiten hin fehl gehen. Verließ man sich außer auf die Anlage zu sehr auf die Übung, so kam man zum Naturalisieren und zu einer niedrigen, äußerlichen Fertigkeit. Räumte man hingegen der Vorschrift zuviel ein, so entstand eine regelrechte Leistung, aber ohne eignes Leben. Es gilt also von der Rhetorik, wie von aller Anweisung, Goethes Wort: „Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz." Wäre aber der Teil noch so klein, man würde doch nicht auf ihn verzichten wollen.

Der Inhalt dieses Buches geht zunächst von der zweiten Abteilung der antiken Lehre, von der Vorschrift, aus. Dort sind aber unter der Vorschrift nicht allein die Regeln verstanden, sondern vor allem auch die Muster, die Schriftsteller selbst, mit einbegriffen. Und wie wir uns selbst auch zu den guten Schriftstellern verhalten mögen, ob wir einzelnes direkt von ihnen lernen wollen, oder ob sie uns nur im allgemeinen als Vorbilder gelten sollen, sie bedeuten für uns jedenfalls mehr als die in Regeln gefaßte Vorschrift. Ein fertiger Mensch lernt aus Beispielen und macht sich darnach die Regeln selbst. Dieser Gesichtspunkt ist für den ersten Teil des Buches, die geschichtlichen Bemerkungen über die Prosa der Kulturvölker der europäischen Familie, bestimmend gewesen.

Im zweiten Teile ist aus der Theorie zusammengestellt worden, was entweder noch praktisch

brauchbar oder doch sonst von Interesse zu sein schien. Die Theorie hat sich hauptsächlich im Anschluß an die Rede entwickelt, darum tritt diese in dem zweiten Teile mehr hervor als die Schriftprosa. Endlich ist hier auch allerlei berührt, was in den neuern Anleitungen zum Reden und in ähnlichen praktischen Büchern behandelt zu werden pflegt.

Übrigens wollen diese Bemerkungen noch etwas mehr geben, als solche an sich gewiß für viele sehr nützliche Bücher. Und der hier eingeschlagne Weg wird, hoffen wir, nicht zu mühsam sein für jemanden, der seine Sprache liebt und der tiefer in sie eindringen möchte, nicht nur, soweit er sie praktisch anzuwenden hat, sondern auch um sie in ihren vorhandnen Äußerungen richtig zu beurteilen und seine Freude daran dadurch ganz unendlich zu erhöhen. Weil aber die Sprache ein Lebendiges ist, so ist für den, der sie kennen oder richtig gebrauchen will, die Prosa von der gesprochnen Rede niemals zu trennen. Denn wie Goethe im zehnten Buche von „Dichtung und Wahrheit" zunächst nur in Bezug auf die Wirkung eines Märchens, das er drucken lassen will, sagt, soll der Leser bedenken, daß „der Mensch eigentlich nur berufen ist, in der Gegenwart zu wirken. Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede." Darum erschrickt er auch, als einst Gall ihn für einen Volksredner erklärt. Denn in dem Falle „wäre, da sich bei meiner Nation nichts zu reden fand, alles übrige, was ich vornehmen konnte, leider ein verfehlter Beruf gewesen."

I

Zur Geschichte der Prosa

„Die Zeit wird kommen, wo der Deutsche wieder fragt, auf welchen Wegen es seinen Vorfahren wohl gelungen, die Sprache auf den hohen Grad von Selbständigkeit zu bringen, dessen sie sich jetzt erfreut."

Goethe

1

Griechisch-Römisches

Kunstmäßige Prosa ist bei allen Völkern später als Poesie. Jede Poesie hat etwas von Kunst und Form an sich, und wenn sie noch so einfach ist. Die Prosa dient zunächst nur dem praktischen Bedürfnis und nimmt erst allmählich bei höher entwickelten Lebensverhältnissen Kunstform an. Es dauert aber sehr lange, bis ein Volk, das schon bedeutende Dichter haben kann, es zu einer annähernd guten Kunstprosa bringt. Warum das so lange dauern mußte, das erklärt uns die Geschichte des Lebens der einzelnen Völker. Mit dieser Geschichte beschäftigen wir uns ja oft, um Sprache und Litteratur der Gegenwart besser verstehen zu lernen. Außer der Geschichte, die ein Bild des Werdens giebt, hat sich aus solcher rückschauenden Betrachtung noch eine Reihe von Sätzen oder Regeln entwickelt, wonach man über die einzelne Litteraturgattung zu urteilen pflegt. Für die Dichtung nennt man dieses System Poetik. Daß man dasselbe für die Prosa Rhetorik nennt, mit einer Bezeichnung also, die zu eng ist für das, was die bezeichnete Sache enthält, das hat seinen Grund in einem, man darf wohl sagen, zufälligen Umstande der Geschichte. Bei dem Volke, das die erste vollendete Prosa geschaffen hat, bei den Griechen, übte auf die Entwicklung dieser Prosa die Gerichts-

rede einen ungewöhnlichen Einfluß, und da die Griechen zugleich die ersten waren, die ein vollständiges System über den Prosaausdruck hinterließen, so gaben sie auch dem seine Bezeichnung nach dem maßgebenden Elemente, der gesprochnen Rede. Der Ausdruck Rhetorik blieb dann, als längst ihr hauptsächlicher Gegenstand das geschriebne und gelesene Wort geworden war, als er mithin ebensowenig mehr paßte, wie wenn man jetzt statt Poesie Gesang setzen wollte, weil Lieder ursprünglich gesungen wurden. Und so bedienen wir uns denn des griechischen Wortes weiter, obwohl seine Bedeutung sich geändert hat.

Es ist lehrreich, zu sehen, wie sich bei den Griechen die Kunstprosa entwickelte, und wie durch ihre und der Römer Arbeit sich ein System der Rhetorik daranschloß, das für alle Zeiten gelten sollte. Denn die modernen Völker haben vieles davon verworfen und manches entsprechend ihren Anschauungen geändert, aber sie haben nichts neues geschaffen und das Regelwerk der Alten als Ganzes beibehalten.

Die Kunstprosa ist bei den Athenern entstanden, die Poesie keineswegs, wenn auch eine ihrer Gattungen, die Tragödie, erst bei ihnen zur Entfaltung kam. Vorher, als bei den Joniern und auf Lesbos und in Ländern dorischer Zunge epische und lyrische Dichtung blühte und weiterwuchs, gab es in den einzelnen Dialekten und so auch bei den Athenern einfache Aufzeichnungen in Prosa, aber keine kunstmäßige Schriftsprache für Völker verschiedner Mundarten. Zunächst fand der jonische Dialekt in der Prosa eine über seine Sprachgrenze hinausgehende Verbreitung. Die ältern Philosophen und Geschichtschreiber waren zufällig meistens aus Ländern jonischer Zunge. Und die Sprache, in der Herodot, um 425 vor Chr. und zum Teil wenigstens in Athen, seine anmutigen Geschichten schrieb, sprach kein Mensch irgendwo. Es

war eine auf dem jonischen Dialekt aufgebaute und mit dichterischen Bestandteilen versetzte Schriftsprache, das erste litterarische Kunstprodukt auf dem Gebiete der griechischen Prosa. In dem Lande, wo die Menschen jonisch sprachen, war auch das Heldengedicht entstanden. Für die späte Prosasprache des gebildeten Griechenlands sollte aber die Mundart der Athener die Grundlage abgeben. Das war natürlich. Denn um 430 vor Chr. war Athen ohne Widerspruch in Griechenland die Stadt, die die reichsten Früchte geistigen Lebens in sich gesammelt hatte. Was irgendwo aufgeblüht war, ließ sich in seinen Wirkungen hier noch erkennen, und viel neues war aus dem eignen Lande dazu gekommen. Der sprachliche Ausdruck dieses Volkes mußte deshalb auch zu der Kunstsprache für die übrigen Griechen werden. Aber er war nur die Grundlage. Es kamen kunstmäßige Bestandteile hinzu, die nicht aus der gesprochnen Rede genommen waren, und erst gegen das Ende des fünften Jahrhunderts gestaltete sich diese neue Schriftsprache bei einem Redner, weniger leicht bei einem Historiker oder Philosophen, so, daß sie mit der mündlichen Ausdrucksweise eines wirklich gebildeten Menschen in Athen übereinkam. Die Sprache des Trauerspiels bewahrte auch im einfachen Dialog, entsprechend dem hohen Stile dieser Kunst, immer die Erinnerung an das jonische Epos und an andre ausschließlich poetische Bestandteile. Der Dialog des athenischen Lustspiels aber bemühte sich, wie das tägliche Leben zu sprechen. Zu derselben Zeit wie Aristophanes, seit 427 vor Chr., sogar noch etwas später, bedient sich der Historiker Thukydides einer Sprache, die neben jonischen und poetischen Bestandteilen in der Prosa die Mundart des Lebens in altertümlicher Weise festgehalten hat. Ein Redner, der zu dem Volke oder zu den Richtern sprach, hätte moderner sein müssen,

und in der That zeigt es sich auch, daß die wirklich gehaltnen Reden aus der Zeit des Thukydides jenem Dialog der Komödie näher kommen als er. Im vierten Jahrhundert befindet sich dann die gute Prosa mit der Redeweise der gebildeten Athener in Übereinstimmung.

Alles dieses bezieht sich nur auf den Dialekt. Der war attisch als Grundlage der griechischen Schriftsprache, so wie Luther die seine an die Meißner Mundart anschloß. Aber zu einer ausgebildeten Prosasprache gehören außer der Mundart noch Mittel der Kunst. Mag auch die Wortwahl mit dem Dialekte zum großen Teile gegeben sein, der Gedankenausdruck, die Satzverbindung und vollends die Anordnung findet im Leben wohl Beispiele, aber keine Vorbilder oder gar fertige Regeln. Hier kommt das Studium hinzu, um gewisse Grenzen aufzurichten, wie sie die Dichtung von Anfang an in ihrer geschlossenen Kunstform hat. Das kann in der Geschichte auf verschiedne Weise geschehen. Es ist wieder sehr lehrreich, wahrzunehmen, wie es bei den Griechen vor sich gegangen ist. Wir wählen dafür einen einzigen Gesichtspunkt aus, die Disposition. Die Griechen sind die Meister der Harmonie, sie zeigen uns ein festes, empfindliches Raumgefühl in der bildenden Kunst. Aus wenigen übriggebliebnen Baugliedern auf einem antiken Trümmerfelde kann man nachdenkend eine ganze Architektur wieder herstellen. Sie haben die Formen der Poesie geschaffen. Epos und Lyrik, Gattung und Art, Unterart und Spielart erhält früh ihr unverrückbares Maß. Aber bei Herodot und Thukydides oder bei andern Historikern, bei den Philosophen und bei solchen, die Abhandlungen schreiben, vermissen wir zu unsrer Verwundrung ganz die uns so natürlich erscheinende Rücksicht auf eine übersichtliche Anordnung. Eine Disposition wird im ganzen nicht innegehalten, und

sie fehlt im einzelnen, außer wo sich, wie namentlich in der rein historischen Erzählung, die Abfolge von selber ergiebt. Dieser Mangel an Anordnung in den griechischen Prosawerken der besten Zeit ist so empfindlich, und er erschwert auch das Verständnis der einzelnen Dinge in so erheblichem Maße, daß er gegenüber der hohen und strengen Formvollendung der Poesie dem unbefangnen und nicht voreingenommnen Sinne des modernen Menschen nur wie ein großer und unerklärlicher Fehler vorkommen kann. Jetzt aber verschwindet dieser Fehler sofort, wenn wir eine gut erhaltne Rede des vierten Jahrhunderts zur Hand nehmen, etwa eine der besseren des Lysias oder des Demosthenes. Hier ist Disposition von Anfang bis zu Ende, und im einzelnen entwickelt sich ein Gedanke aus dem andern, und wo das nicht der Fall zu sein scheint, da haben wir einen verderbten Text oder eine vereinzelte, beabsichtigte oder unbewußte Verkehrtheit eines einzelnen Menschen vor uns. Die Rede hat also eine Ausnahmstelle in der Prosalitteratur. Und derselbe Historiker, der in seinem allgemeinen Plane und in dem abhandelnden Teile seines Werkes Klarheit und Ebenmaß der Teile nur zu oft vermissen läßt, kann plötzlich in einer eingelegten Rede eine ganz durchsichtige Anordnung zeigen. Woher kommt das?

Wer sich erinnert, daß die Bücher der Philosophen zu allen Zeiten am meisten unverständliches enthalten haben, und wer sich dann fragt, warum ein Volkslied gewöhnlich so einfach ist, der wird auch auf jene Frage die Antwort bereit haben. Je enger der Kreis von Fachgenossen ist, an die sich jemand richtet, desto weniger Mühe wird er auf die Form seines Ausdrucks wenden. Wer jedoch zum großen Publikum sprechen will, muß auf Deutlichkeit des Ausdrucks und klare Anordnung sehen. Den Wert dieser Methode haben aber, nach einem Worte Condillacs, zu-

erst die Dichter und die Redner erkannt. Nun sehen wir gerade in Griechenland deutlich, wie die entscheidenden Anregungen für die Entwicklung der Kunstprosa nicht von der Prunk- oder Gelegenheitsrede, auch nicht von der Volksrede, der Parlamentsrede jener Zeit, ausgegangen sind, sondern von der Gerichtsrede, die am unmittelbarsten mit den Thatsachen des praktischen Lebens zusammenhängt, und die darum am meisten auf strengen und sorgfältigen Ausdruck hingewiesen ist. Wo der Herrscher nach seinem Willen, oder ein einzelner Beamter nach einfachen Gesetzesbestimmungen zwischen den Parteien schlichtet, da kann die Rede der Streitenden noch keine bedeutende Stelle haben. Sie wird erst eine Macht, wenn die Verkehrsverhältnisse verwickelter werden, und an den Platz des Einzelrichters Richterkollegien oder Schwurgerichte treten.

Die ältesten Volksgerichte, die die Geschichte kennt, sind die des Perikleischen Athens, und dort hat sich die Gerichtsrede zu einer Litteraturgattung ausgebildet. Dort trafen lebhafte geistige Einflüsse aus dem Osten und aus dem Westen der hellenischen Welt zusammen. Künstler der philosophischen Dialektik, wie Protagoras und Prodikos, kamen und lehrten, wie man eine schwache Sache durch Auffindung von Gründen und Beweismitteln stärken und zum Siege führen könnte. Sie leiteten den menschlichen Geist zur Schärfe des Denkens und zwangen die Sprache, die bis dahin nur dichten und erzählen konnte, mit ihrem Ausdrucke der neuen Gedankenrichtung zu folgen. Die Wechselreden in den Tragödien von Äschylus, Sophokles und Euripides und in den Aristophanischen Komödien zeigen uns diese sophistische Disputierkunst im Wachsen und bereits in voller Ausbildung zu einer Zeit, wo die Litteratur die Gerichtsrede als Gattung noch gar nicht kennt.

Die Anfänge der Gerichtsrede weisen uns nach Sizilien. Hier waren in den großen Städten Syrakus und Agrigent um 460 vor Chr. die Herrschaften der Tyrannen gestürzt und ihre Anhänger vertrieben worden. Mit der Demokratie traten neue Eigentümer in den Besitz. Sie vertraten frühere Ansprüche oder erhoben neue, und die geltend gemachten Forderungen führten gerichtliche Entscheidungen herbei. Jetzt traten Sachwalter auf, und es fanden sich berühmte Lehrer, die diese neue Kunst des Angriffs oder der Verteidigung in ein System brachten. Die sizilischen Rhetoren gingen nicht, wie jene Sophisten des Ostens, von der philosophischen Dialektik aus. Sie waren von vornherein mehr Praktiker. Das Recht an den wirklichen Sachen zu entwickeln war ihre nächste Aufgabe. Dann aber kam der äußere Schmuck der sich weiter ausbildenden Prosasprache hinzu, und einer der berühmtesten Meister dieser neuen Kunst, Gorgias von Leontini, kam in den ersten Jahren des peloponnesischen Krieges nach Athen und machte auf die dortige Welt mit seiner modischen Vortragsweise ganz bedeutenden Eindruck. Überbleibsel seiner Reden und mehr noch Zeugnisse der Zeitgenossen und spätere Berichte geben uns einen deutlichen Einblick in die Wirkung seiner Kunstmittel. Die Poesie hat im Metrum geschlossene Form und Schönheit. Der Prosarede fehlt von Haus aus jeder Schmuck. Gorgias gab den Sätzen ein festeres, gleichmäßiges Gefüge, sodaß die einzelnen Teile von annähernd gleichem Umfange einander die Wage hielten und, wenn der Sinn es zuließ, einen Gegensatz ausdrückten. Kam nun ferner eine annähernd gleiche Wortstellung hinzu, sodaß die Satzteile einander manchmal Wort für Wort entsprachen, und endlich noch am Schlusse solcher einander entsprechenden Satzteile ein gleicher, reimartig wirkender Klang der Silben,

so machte diese Sprache auf die Zuhörer einen Eindruck, der sie an die Poesie erinnerte, und der sie unwillkürlich dem Tonfall der Worte zu folgen lockte, sodaß sie nach einem Satzgliede in ihren Gedanken den Schluß des andern zu erraten suchten. Diese neue Redeart hatte einen großen Reiz. Thukydides und sein etwas ältrer Zeitgenosse, der Redner Antiphon, wenden sie vielfach an. Wenig später giebt ihr Isokrates in seinen zum Lesen bestimmten Prosaabhandlungen die letzte Vollendung. Die Sätze sind bei ihm nicht mehr so zerstückt, sie werden voller, runden sich zu Perioden, die sich kreisartig schließen, und das ist dann, wenn man auf die Form sieht, die höchste Stufe der Kunstprosa, die die Griechen überhaupt erreicht haben. Diesen vollen, wohllautenden Perioden steht kein Inhalt von annähernd gleicher Bedeutung gegenüber. Alle Kunst des Schriftstellers hat sich auf die Form verlegt. Für die Gedanken ist nicht viel übrig geblieben. Die gleichmäßig schöne Fügung der Rede übt eine bei der Armut des Sinnes auf die Länge ermüdende Wirkung. Man sieht, es handelt sich hier um einen rein äußerlichen Schmuck der Rede. Die Rhetoren bezeichnen diese drei Eigenschaften der Rede: Gegensatz, Ebenmaß der Teile und Gleichklang, auch geradezu als Figuren des Gorgias. Es ist keine Ausdrucksweise, die auf scharfe Entwicklung der Begriffe ausgeht und die Fähigkeit einer Sprache vervollkommnet. Hierin waren dem Gorgias die Sophisten des Ostens überlegen. Auch seine eignen Landsleute, die zuerst mit großem Erfolge die Technik der Prozeßrede lehrten, können keine bloßen Schönredner gewesen sein, wie er. Die Kunst aber, die seinen Namen trug, nahm fortan in Griechenland die Wendung, daß sie bald die Prosaiker in zwei Lager schied.[1])

Bei solchen, die den Stil des Gorgias festhielten, verkümmerte der Inhalt. Wortgeklingel und ein manch-

mal geradezu alberner Sinn fanden sich zusammen. Auf der andern Seite lehnten Männer von selbständiger Begabung, wie Demosthenes, diese Form ohne weiteres ab, und es gewann sofort den Anschein, daß sie sich mit ernsten, eignen Gedanken nicht vertrüge, und alle, denen es um das, was sie sagten und schrieben, zu thun war, haben sich von ihr in einer gewissen Entfernung gehalten. Auf dem Gebiete der Redepraxis bildete sich, ganz abgesehen von den Neigungen der einzelnen Schriftsteller, die Ansicht, daß der Stil des Gorgias für die Prozeßrede, die ernsthafteste, sachlichste, unschicklich wäre, und da er nun für die gewöhnlich doch auch rein geschäftsmäßige Parlamentsrede ebensowenig paßte, so verschwand er bald aus dem ernsthaften Verkehr des Staatslebens und blieb den Prunkreden, dem Treiben in den Hörsälen und Schulstuben und der Unterhaltungsschriftstellerei überlassen. Und in dieser Anwendung erhielt sich die Mode allerdings bis in die spätesten Zeiten der griechischen Litteratur. Für diese ganze große Gattung einer mehr spielenden, tändelnden Kunst brauchte man dann den Namen der sophistischen.

Wir mußten bei diesen sogenannten Gorgianischen Figuren etwas länger verweilen. Denn durch sie zunächst hat die Prosa, wenn sie sich von den Übertreibungen des Stils fernhielt, einen Schliff bekommen, den sie früher nicht hatte. Das Ebenmaß der Satzglieder kann, gelegentlich und mäßig verwendet, zu einem recht wirkungsvollen Ausdrucksmittel werden. Und die gegensätzliche Redeweise mit kleinen Gliedern, die Antithese, hat die Rhetorik der Zunge und der Feder als gelegentliches Hilfsmittel für ihre Zwecke zu keiner Zeit sich nehmen lassen.

Der Fortschritt der griechischen Prosa in dem neuen Jahrhundert, etwa seit 400 v. Chr., dem wir nun weiter zu folgen haben, besteht nicht mehr in

dem Verhältnisse zu Gorgias, sondern er erfolgt in der Richtung jener Sophisten, wie Protagoras und Prodikos. Die Sprache will alles und möglichst scharf ausdrücken, und was sie vorbringt, soll auch Eindruck machen, überzeugen, zu Entschlüssen veranlassen. Das Wortmaterial wird gesichtet, der Satzbau vervollkommnet, und die Anordnung der einzelnen Gedanken und der Teile in dem Ganzen festgestellt. Die Ordnung also und die Ausdrucksmittel werden geschaffen, worin die Prosa ihre Regel findet und ihre Besonderheit ausdrückt, wodurch sie der Poesie gegenüber ihren Charakter erhält. Diese Arbeit haben bei den Griechen die Redner gethan, nicht die Philosophen oder die Historiker, die vielmehr technisch, als Schriftsteller, nur so gemessen werden können, wie sie sich zu den Rednern verhalten, ob annehmend oder ablehnend. Der schönste Platonische Dialog steht in Bezug auf Ordnung der Gedanken und Anordnung der Teile nicht auf der Stufe einer guten Demosthenischen Rede, und wenn wir nach Regel, nach Technik, kurz nach dem Erlernbaren in der Prosa fragen, oder wenn wir wissen wollen, wo ihre Fortschritte zu suchen sind, so müssen wir uns an die Redner halten.

Die am meisten praktische Gattung, die Gerichtsrede, hat der Theorie die beste Grundlage gegeben, an ihr hat sich später das System der Rhetorik ausgebildet. In ihr kommt zunächst etwas sehr wichtiges zum vollständigen Ausdruck: die Disposition.[2]) Außer einer Einleitung und einem Schluß unterscheidet man zwei Teile: die Erzählung des Falls und die Beweisführung, die in einen positiven, behauptenden oder aufbauenden und in einen negativen, die Behauptungen des Gegners widerlegenden Teil zerfallen kann. Am Eingang der Beweisführung steht die Ankündigung ihrer Teile, am Schluß eine Art Zusammenfassung vor oder zugleich mit dem Schlusse

der ganzen Rede. Die Beschaffenheit der beiden sachlichen Teile, der Erzählung und der Beweisführung, ist sehr verschieden. Gewöhnlich wird der Nachdruck auf der Beweisführung liegen. Diese selbst wieder kann in verschiedne einander untergeordnete Abteilungen, bis zu den einzelnen Beweisstücken herunter, zerfallen. Sie braucht wiederum diese nicht in größere positive und negative Hauptabschnitte zusammenzufassen, sondern sie kann auch umgekehrt die Behauptung und die Widerlegung in jedem der kleinern und kleinsten Teile zur Geltung bringen. Die Erzählung ist manchmal so kurz, daß sie wie eine Einleitung in die Beweisführung erscheint; bisweilen, wenn z. B. den Richtern die Sache bekannt ist, geht sie auch ganz in diese auf. Auf der andern Seite aber kann sie oft einen bedeutenden Raum einnehmen, nicht etwa nur, weil unbekannte Dinge erzählt werden müssen, sondern weil in dieser schlichten und scheinbar ganz objektiven Vortragsweise für den Künstler ein außerordentliches Mittel liegt, für seinen Gegenstand Stimmung zu machen. Lysias ist unter den Griechen in dieser Kunst Meister. Es kann gelegentlich in der Erzählung bereits alles wesentliche gegeben sein, sodaß dann die Beweisführung sich auf wenige Sätze zu beschränken hat.

Es leuchtet ein, daß die zweite Gattung, die vor dem Volke oder vor der Ratsversammlung zu haltende Rede, keine so mannichfaltige Gliederung haben kann. Zu einer besondern Erzählung ist neben dem gegebnen Thema keine Veranlassung, dieses selbst gestattet nach der Beschaffenheit des Gegenstandes sowohl als nach den Voraussetzungen der Zuhörer in der Regel keine so geschlossene Beweisführung. Es kommt auf Überredung an, oder die Rede geht in einen überlegenden, ratschlagenden Ton über, weswegen der Grieche die ganze Gattung auch wohl die

beratende nennt. Das Spitzfindige, worin sich die Gerichtsrede erschöpfen kann, hat hier keinen Platz. Auch zu große Ausführlichkeit wird, wie uns die erhaltenen Beispiele zeigen, gemieden. Die Prunkrede endlich, die dritte Gattung, kann nichts weiter haben als ein Thema. Sie will zwar günstige und ungünstige Vorstellungen erwecken und kann darum, wenn sie für oder gegen etwas stimmen will, etwas dem Beweise und der Widerlegung entsprechendes so gut wie die Gerichtsrede ausdrücken. Aber weil der Zweck nicht so unmittelbar praktisch ist, so dünkt sich die Gattung etwas vornehmer und steigt nicht gern bis zu den Einzelheiten der Argumentation herab und versteckt eher hinter zierlichen Wendungen das, was die Gerichtsrede, weil sie drastisch wirken will, offen zeigt: scharfe Gegensätze, unvermittelte Übergänge, Aufzählung und ähnliches. Was also die Prunkrede an Anordnung hat, das findet man jedenfalls in der Gerichtsrede deutlicher ausgedrückt und reicher entwickelt. Die Prunkrede hat Ähnlichkeit mit der Abhandlung, die ja aus ihr hervorgeht, wie wir bei Isokrates sehen. Das ist Leselitteratur, die an die Form der Rede deutlicher, als wir es gewohnt sind, erinnert. Und daß uns diese Art von Schriften erhalten ist, ist hübsch, denn sie zeigt, wie das Reden und Hören dem antiken Menschen mehr galt als das Schreiben und Lesen.

In der Form kann uns die auf eine Sache gerichtete Abhandlung der Griechen, die seit Aristoteles häufiger wird, kein Muster sein. Sie mag im einzelnen noch soviel anmutiges zeigen, sie entbehrt doch die Strenge der Anordnung und die Durchsichtigkeit, die wir von einer Abhandlung fordern. Sie hat also in dieser Hinsicht von der Gerichtsrede nicht genug gelernt. Die Gesprächsform, die Plato an und für sich zu einer so hohen Vollendung brachte, wirkte

doch in Bezug auf den nächsten Zweck des Gegenstandes nicht günstig. Wenn sie aufgegeben wird, wie in einigen kleinern Schriften Xenophons, so vermissen wir mit der Kunstform zugleich das richtige Verhältnis der Teile und mit der durchsichtigen Gliederung das angemessene Fortschreiten von einem Punkte zum andern. Und außerdem tritt die Abschweifung hinzu. Der griechische Geist, der in der Poesie auf deutliche Grenzen der einzelnen Gebiete bedacht war, hat hier, in der Prosa, keine reine Gattung geschaffen. Selbst die rhetorischen Abhandlungen, die sich doch mit den hier in Betracht kommenden Fragen oft einsichtsvoll und lehrreich beschäftigen, sind, an sich betrachtet, in Disposition und in der Form ihrer Darlegung keine Muster, wie wir sie doch z. B. an einigen rhetorischen Schriften Ciceros später besitzen.

Wir brauchen deshalb der Prosalitteratur der Griechen für unsern Zweck nicht weiter zu folgen und wenden uns statt dessen einigen Gesichtspunkten zu, die in ihrer Theorie niedergelegt sind, soweit wir aus ihnen noch Nutzen ziehen können.

Auf der Grundlage, die die griechischen Redner der klassischen Zeit mit ihren Werken geschaffen haben, führten die Gelehrten der folgenden drei Jahrhunderte ein System von Lehrsätzen und Vorschriften auf, das in den drei großen rhetorischen Schriften Ciceros einen vorläufigen Abschluß gefunden hat. In Bezug auf die Theorie des Prosastils stellen diese das Vermächtnis der griechisch-römischen Kultur für uns in seiner handlichsten Form dar. Große und kleine Geister haben daran gearbeitet, Philosophen und Rhetoren, Griechen und Römer. Bis in die späte Kaiserzeit sind diese Arbeiten fortgesetzt worden, und sie verlieren sich zuletzt in unfruchtbare und

lächerliche Kleinmeisterei. Aber auf der andern Seite blieben doch bis in die späte Zeit die Früchte der griechischen Geistesarbeit unverloren, und noch die Briefe des jüngern Seneca oder Quintilians Institutionen geben uns manche selbst heute brauchbare Verwertung der dort entwickelten Lehren.

Zur Zeit der klassischen Prosa, in dem Unterrichte also, wie ihn etwa Isokrates seinen Schülern erteilte, wies die Lehre der Rhetoren dem Schriftsteller zwei Aufgaben zu. Er sollte seinen Gegenstand nach allen Seiten sachlich durchdenken, und dann sollte er ihm die angemessene sprachliche Form geben. Mit der ersten Forderung war die ganze Verarbeitung des Stoffes bis zu den einzelnen Punkten und Beweismitteln herunter gemeint, und mancher konnte denken, daß dann der richtige Ausdruck von selbst käme, und so sollte es ja auch wohl sein, wenn außer der Einsicht in die Sache für den Einzelnen seine jeweilige Naturanlage zum Mitteilen wirklich genügte. Gründlichere Naturen, namentlich solche, die von der Philosophie ausgingen, meinten wenigstens, der sachliche Teil sei durchaus die Hauptsache, und räumten dem Unterrichte in der sprachlichen Form nur einen kleinern Raum ein. Dem gegenüber fanden wieder andre, und von ihren Voraussetzungen aus gewiß mit Recht, daß gerade alles, was sich auf den Ausdruck bezöge, am ehesten lehrbar wäre, während sachliches Urteil viel mehr an persönliche Begabung oder wenigstens an reifere Jahre gebunden wäre. Und weil man bei allen diesen Studien doch vorzugsweise jüngre Leute im Auge hatte, so dehnte die Rhetorik die Aufgabe des formellen Ausdrucks immer mehr in die Breite. Sie umfaßt das ganze Gebiet vom einzelnen Worte und von der Sprachrichtigkeit bis zum Satzbau und zu den Metaphern und Figuren.

Bald darauf, in der Zeit des Aristoteles, wird als dritte besondre Aufgabe die Anordnung hinzugefügt. In diesen drei Dingen: Erfindung, Ausdruck, Disposition, liegt das Wesentliche, was der Schriftsteller zu leisten hat. Etwas später, aber noch vor der römischen Zeit, schloß man noch als vierte und fünfte Aufgabe das für den Redner nötige Memorieren und den Vortrag an. Die frühere Zeit hielt das für selbstverständlich, überließ es der Ausbildung des Einzelnen, nahm es wenigstens nicht in das System auf. Jenen drei grundlegenden Aufgaben gegenüber blieben diese beiden auch immer eine Art äußerlicher Anhängsel, vollends da sie ja für den Schriftsteller ohnehin wegfielen. Diese fünf oder ihre drei ersten Aufgaben, angewendet auf jene drei Redegattungen (S. 18) und auf alle aus ihr abgeleitete Schriftstellerei, sind also der Inhalt der antiken Rhetorik.

Wir müssen uns nun mit einem Unterschiede des Stils bekannt machen, der nicht nur der Prosa, sondern auch der Poesie zukommt und darum als Gegenstand nicht der Rhetorik eigentümlich ist. Es ist die Lehre von den drei Stilarten, die in den Schriften des griechisch-römischen Altertums eine sehr wichtige Stelle hat, und die auch bis in die neuere Zeit wenigstens in theoretischen Auseinandersetzungen eine gewisse Bedeutung behauptet. Verschiedne Höhe des Ausdrucks fühlt man oft in der Prosa, deutlicher aber noch in der Poesie. Praktisch empfindet man meistens einen Gegensatz zwischen zwei äußern Punkten oder Grenzen, zwischen dem Feierlichen und dem Gewöhnlichen. Die Alten brachten diesen unmittelbaren Eindruck des Empfindens in Regeln, nahmen aber nicht zwei, sondern drei Arten des Stils an, indem sie zwischen dem erhabnen und dem niedrigen einen mittlern ansetzten.

Die Reihe der Kennzeichen des Stils wurde in ein System gebracht, und es wurden jedem Stil seine Vertreter in der Litteratur zugewiesen. Daß z. B. Homer und die Tragödie dem hohen Stil angehörten und die Komödie dem niedrigen, verstand sich für den Griechen von selbst, und ebenso dachte man zur Zeit des Cicero oder Horaz, und man konnte darin leicht dem Ungelehrtesten die einzelnen Bestandteile des sprachlichen Ausdrucks als Kennzeichen des verschiednen Stils zum Bewußtsein bringen. Ebenso fanden sich Ausdrucksweisen, die weder die eine noch die andre Stimmung erweckten, und Dichter, die vorzugsweise in ihr dichteten. So gewann man einen mittlern Stil. Wir nähern uns zwar einem Kunstwerke nicht mit den Regeln des Systems, sondern mit unmittelbar empfindenden Organen. Aber das System mit allen seinen Ausführungen hat doch den Nutzen gehabt, daß es zu einem Mittel wurde, sich über Fragen der schriftstellerischen Kunst mit Worten zu verständigen, und daß es der Unklarheit und der Phrase entgegenwirkte. Darum sind die Kunstausdrücke des Systems niemals aufgegeben worden, wenn auch keiner sich einbilden wird, dadurch zu einem Dichter oder Schriftsteller werden zu können.

Uns geht die Prosa an. Mit ihr beschäftigte man sich erst später und vorzugsweise nach Alexander dem Großen und in der griechisch-römischen Welt. Wir finden diese Lehre von den Stilarten am vollständigsten in den rhetorischen Schriften des Cicero. An sie können wir uns um so besser halten, als von da aus durch die italienische Renaissance hindurch die einzelnen Kunstausdrücke weitergegeben sind bis zu den französischen Encyklopädisten und unsern deutschen Theoretikern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Auf welche Weise Cicero zu seinen Sätzen gelangte, ist eine wissenschaftliche Frage,

die mit der Stillehre der Neuern nichts mehr zu thun hat, denn sie sind über Cicero nicht hinausgegangen.

Sieht man zunächst von den einzelnen Schriftstellern als Vertretern einer bestimmten Stilart ab, so giebt es in der Prosa eine Ausdrucksweise, die einfach, schlicht, mit nicht mehr Worten, als nötig, manchmal sogar niedrig erscheinend, eine Sache erzählt oder beschreibt, erklärt oder beweist. Sie richtet sich an den Verstand, kann in das Subtile gehen und ist in ihren Sprachmitteln von der Poesie am weitesten entfernt. Ihr ist der hohe Stil entgegengesetzt. Er schreitet schwerer einher und prächtig, sucht erhabne, feierlich klingende Ausdrücke, Reichtum an Worten, er wirkt auf das Gemüt, rührt, bewegt und erschüttert, er verrät am meisten poetisches im Vorrate seiner Worte und Wendungen. Die dritte, mittlere Art läßt sich nicht so scharf charakterisieren, zunächst nur negativ, indem sie das den beiden andern Eigentümliche meidet. Sie hat einen mit Maß über das Notwendige hinausgehenden Schmuck des Ausdrucks, eine gewisse Blüte, aber nicht Pracht der Farben, sie ist angenehm im Eindrucke, erfreut und gewinnt. Wenn sie sich der Poesie nähert, so hält sie sich doch von aller hohen Gattung angemessen fern.

Sieht man nun nach Schriftstellern, die wenigstens im ganzen einen dieser Stile vertreten, so ist es für jeden ohne weiteres verständlich, daß z. B. Thukydides den hohen Stil darstellt, der schlichte Redner Lysias den niedrigen. Aber nicht so leicht ist es für den mittlern einen giltigen Vertreter zu finden. Cicero nennt als den bedeutendsten Demetrius von Phaleron, einen Schüler des Aristoteles. Wir kennen ihn nicht. Ein verändertes Bild von diesem mittlern Stil gewinnen wir, wenn ihn Cicero an andern Stellen

seiner Schriften aus einer Verbindung des hohen mit dem niedern Stil hervorgehen läßt. Nun erhalten wir einen Stil, der jede Ausdrucksweise an ihrer Stelle, da wo sie durch die Sache gegeben ist und je nachdem diese Sache erscheinen und wirken soll, verwendet. Als einen Schriftsteller, der alle diese Fähigkeiten in sich vereinigt, können wir uns etwa Isokrates oder Plato vorstellen. Für Cicero aber ist dieser schlechthin Vollkommne, der über alle drei Stile verfügt, Demosthenes, der größte Meister der nichtpoetischen Rede unter den Griechen. Ihn soll sich, wer in der Prosa das Höchste erreichen will, zum Muster nehmen, und Cicero selbst meint das gethan zu haben. Wir sehen also, an die Stelle jenes mittlern Stils ist für diese Auffassung das Ideal getreten, das sich, soweit es sich überhaupt in einer Person verkörpern kann, in diesem einen Redner darstellt. Und in dieser Auffassung hatten dem Cicero bereits ältere Vorgänger vorgearbeitet.[3])

Als Cicero diese Sätze niederschrieb, wollte er seine eigne Schreibweise rechtfertigen und zugleich die Richtung andrer Schriftsteller kritisieren. Er hatte dabei zunächst lateinisch sprechende Männer im Auge. Aber wie das römische Leben in allen diesen Dingen an die Bildung der Griechen anknüpfte, so mußte Cicero auch auf die, die sich der griechischen Sprache bedienten, Rücksicht nehmen und griff damit unwillkürlich zurück auf die griechische Prosa, wie sie sich seit dem Tode Alexanders des Großen oder des Demosthenes und Aristoteles, um 320 vor Chr., entwickelt hatte. Die Fehler, die der römische Kunstrichter seinen Gegnern vorwirft, haben sich in der Schriftstellerei aller Zeiten wiederholt, selbst die Ausdrücke der damaligen Kritik kehren

gelegentlich wieder. Es ist darum für uns noch jetzt von Nutzen, jenen litterarischen Gegensätzen im Vorübergehen einen Blick zuzuwenden.

Athen konnte nach Alexander nicht mehr Mittelpunkt des geistigen Lebens bleiben. Mit dem Niedergang der politischen Macht verlor die öffentliche Rede im Staate ihre Bedeutung. Eine neue, in vielen Zweigen sich entwickelnde Fachwissenschaft begab sich an die Fürstenhöfe und in die reichern Städte der hellenistischen Welt. Nur die Philosophenschulen blieben mit ihren Unterrichtseinrichtungen in Athen zurück. So zog die griechische Kultur über einen tausendfach größern Raum und veränderte sich unter dem Einfluß der Grundlage, die sie bedecken sollte. Hellenistisch und hellenisch sind zwei gesonderte Zeitalter. Der Unterschied mußte auch in der Form der Sprache hervortreten. Der Reinheit eines von Athen ausgehenden Gepräges, worin sich der Anspruch des klassischen Musters kundgiebt, stellt sich nun eine Mischung von Dialekten und provinziellen Wendungen gegenüber, und dafür wird der Pflanzboden Kleinasien, das vornehmste Land der hellenistischen Welt. Hier waren volkreiche Städte mächtig emporgeblüht, Reichtum und Verkehr waren größer als in Griechenland, politisch selbständige Stadtgemeinden erhielten sich neben glänzenden Fürstenhöfen. Sogar der öffentlichen Rede, in den Staatskörpern und vor den Gerichten, war Gelegenheit zum Weiterleben gegeben. Im Vordergrunde stand allerdings nicht die praktische Gattung, sondern die Prunkrede der Gelegenheitsredner, der Festgesandten, Lehrer und Sophisten. Diese entwickelte sich um so glänzender in einer ganz neuen, überschwänglichen Pracht des Ausdrucks, und ihr folgte dann die Prosaschriftstellerei überhaupt. Diese Litteratur umfaßte Abhandlungen in Redeform nach Art jener Isokrateischen, z. B. zum Lobe von

Städten oder Männern, aber auch sonst über die verschiedensten Gegenstände. Sodann erstreckte sie sich vor allem auf die Geschichtschreibung. Wir haben viele Überbleibsel und eine deutliche Vorstellung von den Eigenschaften dieser Richtung, die man nach ihrem Lande und um ihres Gegensatzes willen zu dem attischen Stil asianisch nannte. Die Asianer wollten interessant schreiben und reden und verfielen darum auf das Ungewöhnliche. Schon der schöne musikalische Fluß der Isokrateischen Perioden hatte viele Historiker und Traktatschreiber zu einer Schreibweise verleitet, die den Lesern gefallen sollte, der Sache aber schaden mußte. Man steigerte den hohen Stil bis zum Schwulst, in dem der oft geringfügige Inhalt geradezu lächerlich erscheint. Unerwartete, blitzartige Gegensätze bereiteten dem Leser stets neue Überraschung, kühne Vergleichungen und schier unmögliche Metaphern sollten ihm imponieren, während sie sich bereits dem ersten Nachdenken als Unsinn darstellten. Andre konnten wieder die einfache Schreibart so übertreiben, daß aus dem Natürlichen das Gezierte und Simpelhafte wurde. Alles sollte originell sein, und jede vermeintliche Originalität tummelte sich in voller Freiheit. Mit dem attischen Klassizismus fiel das strenge Studium der Form hinweg, dafür ließ sich der Einzelne gehen, und dieser Naturalismus kam sich und vielen Zeitgenossen viel interessanter vor als die frühere Regel.

In der That waren ihre Gegner, die an der Überlieferung der ältern, athenischen Rhetorik festhielten und darum Attizisten genannt wurden, zwar frei von jenen Lächerlichkeiten und emsig bemüht, sich durch ernste Eindrücke Leser zu gewinnen. Vor allem behaupteten sie sich mit Erfolg in dem Ansehen eines reinen und richtigen Ausdrucks in der Sprache. Aber dafür waren sie auch nur für ernste Leser ge-

nießbar. Wer etwas Vergnügen bei der Lektüre suchte, fand sie nüchtern und langweilig. Soviel sie dazu beitrugen, die Lehre fortzusetzen und die Kenntnis der Sprache und aller andern Mittel des Stils zu erhalten, unterhaltend waren sie nicht, und beliebt konnten sie nicht werden.

So stand es mit der Kunstprosa der Griechen, als die Römer noch vor Ciceros Zeit die hauptsächlichen Anregungen für ihren Stil von dort empfingen. Die Gegensätze übertrugen sich nach Rom, und bei der kunstvollern Ausbildung der lateinischen Sprache wirkten nun die Richtungen der griechischen Prosa als Muster. Zuerst überwog der wortreiche Schwulst der Asianer. Ihr angesehenstes Haupt war der Sachwalter Hortensius, und auch Cicero selbst muß uns zunächst für einen Asianer gelten. Ihnen stellten sich bald Vertreter einer einfachen Schreibweise entgegen, die auf attische Muster zurückgingen und namentlich den Lysias bevorzugten. Cicero tadelt viele von ihnen, weil sie attischer wären als die attischen Schriftsteller selbst und außer einer reinen Sprache ihren Lesern aber auch gar nichts böten. Nach seiner Auffassung ahmten sie zu ausschließlich Einzelne nach, und die nicht immer in ihren Vorzügen, so wenn sie veraltete Wendungen ins Leben zu rufen suchten oder eine Schlichtheit des Ausdrucks empfahlen, die dem damaligen an Fülle gewöhnten Geschmacke nackend und nüchtern erscheinen mußte. Konnte er nun auch solche Bestrebungen, an denen viele tüchtige Männer teilnahmen (sogar der große Cäsar begünstigte sie), in ihren praktischen Folgen nicht gut heißen, so hatte er doch selbst die Muster der Attiker und ihre Theorie studiert und begann mit diesen Mitteln die Asianer zu bekämpfen. Seine rhetorischen Abhandlungen geben die Begründung dessen, was er als einen, wenn wir so sagen dürfen, ins Römische übertragnen, ge-

mäßigten Attizismus für gerechtfertigt hält. Er selbst meint das darin Erreichbare schließlich erreicht und die richtige Mitte zwischen Asianismus und falschem Attizismus in seinen spätern Reden getroffen zu haben, wie wir denn ja auch sahen, daß er diesen Vorzug in seinem Vorbilde Demosthenes wiederfand.

Wie weit hat sich der hochverdiente, aber dennoch eitle Mann in seiner Vorstellnng über sich selbst getäuscht? Wir haben diese Frage hier nicht zu verfolgen, sondern uns nur an das zu erinnern, was für die allgemeine Geschichte des Prosastils Bedeutung hat. Der griechisch schreibende Asianismus ist zuletzt überwunden worden, und die erste Kaiserzeit zeigt wieder achtungswerte Werke im attischen Stil. Auch in der römischen Litteratur zeichnet sich mancher Prosaiker durch einfache Schreibweise aus, und es scheint, als ob Cicero selbst in einigen seiner spätern Reden diese Einfachheit mit ganz besondrer Absicht habe ausdrücken wollen.[1]) Die Wahrnehmung solcher Gegensätze in dem Schriftsteller Cicero kann unsern Blick schärfen für Erscheinungen, die in andern Sprachen auf dem Gebiete des Stils später ähnlich oder fast geradeso wiederkehren. Ebenso ist es meine feste Überzeugung, daß aus den Auseinandersetzungen des Theoretikers Cicero nicht nur Gymnasiasten Lateinschreiben und Rhetorik lernen können (was sie vielleicht in Wirklichkeit nicht mehr thun), sondern daß diese rhetorischen Schriften für alle Zeiten und für jede Sprache wertvolle Winke über den kunstvollen Ausdruck enthalten.

Die folgende Übersicht über die Prosa der modernen Völker wird uns zeigen, daß, so oft man in den neuern Zeiten sich zum Nachdenken über Sprachform und Stil wendete, man jedesmal von der antiken Theorie seinen Ausgang nahm. Ohne sie würden

wir Liscow oder Herder oder die französischen Encyklopädisten gar nicht verstehen. Ja, man ist gelegentlich viel weiter gegangen. Im achtzehnten Jahrhundert glaubte man, wie wir sehen werden, in England aus den alten griechischen Rednern sogar noch direkten Nutzen ziehen zu können. Andres wird uns in Italien entgegentreten. Die griechisch-römische Rhetorik hat der ganzen modernen Kultur in dieser Hinsicht den Boden bereitet. Sie mußte darum zuerst in ihren Hauptzügen dargestellt werden und hat in der Fassung, die wir ihr zu geben bemüht waren, keinen ungebührlich breiten Raum beansprucht.

Der antiken Theorie werden wir in den folgenden Auseinandersetzungen immer wieder begegnen, den einzelnen griechischen Rednern, auf denen sie beruhte, abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen, nicht. Nun fand man, wie bemerkt, in England, daß die besten unter ihnen noch für die moderne Redekunst eine mehr als theoretische Bedeutung hätten, und solche Gedanken sind auch hie und da bei uns aufgetaucht. Wir möchten deswegen diesen Abschnitt über die antike Prosa nicht schließen, ohne einige Bemerkungen über die zwei bedeutendsten athenischen Redner für solche Leser zu geben, die von einem besondern Interesse oder Bedürfnis aus für ihre Person den Versuch machen wollen, die Frage nach dem Werte der alten Redner für die neuern zu stellen. Daß die Auswahl dabei nur auf Demosthenes und Lysias fallen kann, bedarf keiner Begründung.

Lysias, der vielleicht nicht einmal in Griechenland geboren ist, hat ganz besonders fein die Sprache der Athener beherrscht, und zwar in ihrem schlichten Ausdrucke, wie sie für den Privatprozeß passend war. Hier schrieb er den Leuten ihre Reden, die sie zu halten hatten, in dem Tone, der ihrer Lebensstellung und ihrem persönlichen Temperament entsprach, und

den wußte er vorzüglich zu treffen. Er legte die Anmut hinein, die die Natur giebt, da wo es paßte. Der Ton überzeugte und wirkte, und darauf beruhte sein Ruf und nachher, als man diese Kunst zu studieren begann, seine Stellung in der Litteratur. Uns sind von vielen nur einige kleine Reden erhalten, nach denen man sich von dieser Kunst immerhin eine Vorstellung machen kann: für einen des Baumfrevels beklagten (7.), für einen Almosenempfänger (24.), angenehm einnehmend, lebendig und naiv, und, ein Advokatenkunststück in einer, wie es scheint, weniger guten Sache, gegen die Kornwucherer (22.). Weniger als dieser schlichte Stil gelang ihm der pathetische im Kriminalprozeß, worin er selbst gegen den Denunzianten seines hingerichteten Bruders auftrat (12.).

Demosthenes hingegen, der dem folgenden Menschenalter angehört, war in der kleinen Gattung nicht so glücklich. Er war Staatsmann mit einem ausgesprochnen Parteistandpunkt und beherrschte die Volksrede und den Staatsprozeß. Seine von der Tribüne der Volksversammlung aus gehaltenen Reden sind kurz, seine berühmteste Prozeßrede aber, die vom Kranze, ist sehr lang, nachträglich ausgearbeitet und mit allen Mitteln seiner vielseitigen Kunst ausgestattet. Bei ihm ist alles aktuell und obwohl aus mühsamen Studien hervorgegangen, doch auf den Augenblick berechnet, natürlich wirkend, wie Improvisation und im hohen Grade pathetisch. Kenner der Rede verschiedner Zeiten sind der Ansicht, daß seine Art noch heute anwendbar sei. Seine Sprache ist nicht so vorsichtig, wie bei solchen, die nach reinem oder gar schriftmäßigem Ausdruck strebten, Lysias oder Isokrates. Er geht dem Poetischen und selbst dem Niedrigen, wo es wirken kann, nicht aus dem Wege, er bedient sich der sogenannten Figuren nicht zum Schmuck, sondern damit sie Leben geben und

Eindruck machen. Er ist scharf und bitter, zornig und traurig, warm und kalt, wie es die Sache, die ihn bewegt, verlangt. Kurze Erzählungen, kleine Züge, praktische Wendungen, alles ist aus dem Leben genommen. Wenig und nur eindringliche Sentenzen, keine langen Betrachtungen oder Gemeinplätze aus der Geschichte vergangner Zeit, womit andre Redner auf ihr Publikum zu wirken pflegten! Anstatt der geschlossenen Beweisführung liebt er stete Unterbrechung und sucht durch einzelne Argumente und lebendige Beispiele zu überzeugen. Die Disposition ist kunstvoll, und der Stil in den einzelnen Teilen nach Wortstellung und Satzfügung sehr mannichfaltig. Wenn bei irgend einem Schriftsteller oder Redner, so ist bei ihm erreicht, was unvereinbar zu sein scheint: daß trotz der kunstvollsten theoretischen Verarbeitung, die man überall wahrnimmt, doch die Wirkung seiner Worte natürlich bleibt. Wer das versuchen wollte, der würde meiner Erfahrung nach am besten thun, anstatt aller Anleitung durch moderne geschichtliche Darstellungen einige Reden mit den französisch geschriebnen Anmerkungen der vortrefflichen Ausgaben von Weil zu lesen.[5])

2

Italiener

Es wird nicht leicht kommen, daß jemand für seinen Stil aus dem Italienischen etwas lernen zu können meint. Die Sprache ist von der deutschen zu verschieden, und nicht sehr viele sind mit ihr wirklich vertraut. Aber die Italiener sind das europäische Volk, das zuerst in unsre heutige Kultur eingetreten ist. Sie haben nicht nur die Gedanken der antiken Welt, ihre Sprache und Litteratur, wieder aufgenommen, bewahrt und uns andern zugereicht, sondern sie haben namentlich auch sich selbst bereits vor über fünfhundert Jahren eine Sprache geschaffen, die im wesentlichen noch ihre Sprache von heute ist. Früher also, als irgendwo sonst, ist hier eine moderne Schriftsprache entstanden. Ganz besonders früh hat sich auch die schöne Prosa entwickelt. Ferner hat die italienische Litteratur schon zugleich mit ihren ersten großen Schöpfungen angefangen ihre Theorie zu entwickeln. Anderwärts begegnen wir solchen theoretischen Schriften über Sprache und Dichtkunst erst am Ende einer Periode, aber dort entstehen sie ganz am Anfange der Nationallitteratur.

Auch behandeln sie keineswegs nur abgelaufne Vorgänge, wie die ältere provenzalische Lyrik, sondern sie fassen recht eigentlich die zukünftigen Aufgaben der eignen italienischen Litteratur ins Auge, und der, von

dem die hervorragendste dieser Schriften ausgeht, ist der erste und für alle Zeit größte Dichter Italiens, Dante, mit seinem lateinisch geschriebnen Traktat über die Volkssprache. Das Zusammenwirken dieser verschiednen Umstände: einmal daß man so früh sich auf so bedeutende Weise mit der Theorie auseinandersetzte, sodann daß daneben der Humanismus eine Neubildung des antiken geistigen Lebens unternahm, und daß nun neben dem Italienischen das Lateinische als Sprache noch lange wirklich weiter lebte — das alles hat in diesem regsamen Volke früh zu Erörterungen über Fragen geführt, über die man im Norden noch lange nicht und auch später selten mit solcher Energie nachdachte. Deshalb werden wir uns mit Nutzen einige Gesichtspunkte vergegenwärtigen, die sich den Italienern ergaben, als sie ihre Kunstprosa ausbildeten.

Wir stellen die Beobachtungen, die wir an der italienischen Litteratur zu machen haben, in drei Gruppen zusammen.

Zuerst betrachten wir die Entstehung der Schriftsprache, mit besondrer Rücksicht auf die Prosa, aus den Dialekten und nehmen die Wandlungen wahr, die die Ansichten über die Kunstprosa im Laufe dieser Entwicklung erfahren haben. Sodann haben wir zu verzeichnen, was von jener antiken Theorie der drei Stile (S. 23) in der Lehre der Italiener übrig geblieben ist. Endlich wollen wir noch den Einflüssen nachgehen, die gewisse poetische Formen auf die Ausbildung des Ausdrucks auch der Prosa gehabt haben.

1. Entstehung der italienischen Schriftsprache

Man kann über Italienisches nicht reden, ohne auf Dante geführt zu werden. Sein großes Gedicht steht nach seinem Inhalte noch im Mittelalter. Aber

nicht die Verarbeitung dieser schweren Gedankenwelt hat ihn, wie er selbst wohl meinte, zu dem großen Dichter für die Nachkommen gemacht, sondern der unmittelbar aus seiner Empfindung quellende Ausdruck, etwas, was von der Art seines Stoffes ganz unabhängig ist und für sich auf die Menschen wirkt. Seine Beobachtung, seine Schilderung, seine Gleichnisse und Metaphern — darin steckt der große Dichter, und hier erscheint uns Dante als ein völlig moderner Mensch. Um solcher Dinge willen werden die Menschen immer wieder von ihm angezogen, wenn bei ihnen auch der Kreis seiner Vorstellungen längst keine Teilnahme mehr erweckt. Dantes Komödie ist das erste große, in einer der noch jetzt lebenden Sprachen geschriebne Gedicht. Das Lateinische galt damals noch für vornehmer. Aber er traute der Sprache seines Volkes zu, dafür einen Ersatz zu gewähren, auch wo über die höchsten Dinge gehandelt werden sollte. Um das zu rechtfertigen und um zugleich das Italienische für den populären Gebrauch auch bei ernstern Gegenständen zu empfehlen, schrieb er in der spätern Zeit seines Lebens (er starb 1321) einen leider unvollendet gebliebnen Traktat über die Volkssprache, diesmal, weil er sich an die Gelehrten wenden wollte, lateinisch. Es handelt sich dabei um die Aufgaben der Dichtung, noch nicht die der Prosa. Darum werden den Italienern die großen lateinischen Dichter als Muster vorgehalten, und dann werden die Kunstformen der italienischen Poesie der Reihe nach besprochen. Es wird jedesmal gezeigt, was der Versbau und was die Sprache verlangt. Und dieses, die Wahl der Worte für die einzelnen Dichtungsgattungen, und das daraus sich Ergebende: Charakter oder Stil einer Dichtung, führt zu den uns interessierenden Fragen hin. Gewisse Worte und Wendungen sind volkstümlich oder gar niedrig, andre von vornherein

feierlich und erhaben. Jene hat die Dichtung höhern Stils unbedingt auszuschließen, und sie hat sich nur an diese zu halten, während ein Gedicht leichterer Gattung auch das Plebeische nicht verschmäht. Solche zugleich schaffende Kritik eines Künstlers mußte auch für die Prosa ihre Früchte tragen. Und hier nehmen nun Dantes Ansichten über die italienische Sprache, die ersten Bemerkungen eines modernen Menschen über solche Dinge, unser ganzes Interesse in Anspruch.

Den Gegensatz zwischen den einzelnen Mundarten und einer allgemeinen Schrift- oder Litteratursprache hat Dante klar beschrieben. Aber er wollte nicht anerkennen, daß dieses, sein „vornehmes Italienisch,“ wie er es nannte, in dem Dialekt seiner Vaterstadt seine Grundlage hätte. Auf diesen Ruhm könnte Toskana so wenig Anspruch machen wie Bologna, wenn beide auch besser sprächen als Rom, das am weitesten zurückstände. Eine Reichskanzlei, wie in Deutschland, oder einen sonstigen geistigen oder geschichtlichen Mittelpunkt des Landes gäbe es in Italien nicht. Die allgemeine Schriftsprache wäre verloren, statt ihrer wären die mehr oder weniger verderbten Dialekte übrig geblieben, und aus ihnen müßte man nun jenes Verlorne wieder herstellen. Diese wunderliche, abstrakte Auffassung wollte der gewaltige Mann haben. Es ist thöricht, zu meinen, er hätte als Verbannter aus Haß gegen seine Vaterstadt ihr jenen Ruhm mißgönnt. So weit ging der Wille nicht. Aber die Beobachtung des im einzelnen wieder so scharf sehenden Mannes machte sich doch hier, um ein System aufzurichten, ganz von den Thatsachen los und gab sich in eine Vorstellung gefangen, nach der die wirklichen Dinge sich dann zurechtschieben lassen mußten. Und so richtig und wertvoll viele an einzelne Thatsachen sich knüpfende Bemerkungen sind, das System ist ein Stück Scholastik geblieben.

Diese Darstellung würde unvollständig sein, wollten wir ihr nicht einen Dantischen Satz hinzufügen, der sich bereits in einer ältern Schrift, dem Gastmahl, findet. Hierin hat der Dichter einige seiner eignen Kanzonen erklärt, aber nicht lateinisch, sondern italienisch, weil sonst der Kommentar, der Diener, vornehmer gewesen wäre als der Herr, der Text, dem er zur Erklärung dienen sollte. Denn dafür galt, wie bemerkt, das Lateinische, und anders konnte auch Dante nicht denken, der es darum hier noch einmal mit bestimmten Worten „schöner, kräftiger und edler" nennt als das Italienische. Im Eingang seiner Schrift über die Volkssprache drückt er sich um eines besondern Zweckes willen (S. 36) anders aus und nennt das Italienische edler. — Im „Gastmahl" an der Stelle, von der wir ausgingen, sagt er, am schönsten sei die Sprache, in der, wie an einem schönen Körper, die Teile in dem besten Verhältnisse zu einander ständen. Das sei aber im Lateinischen mehr der Fall. Denn es folge der Regel, das Italienische hingegen dem Sprachgebrauch. — Diese Begründung ist es, die uns interessiert, und zwar nur als Thatsache, denn als Grund ist sie falsch angewandt. Dante also erkennt klar, daß die abgeschlossene Sprache in den fertigen Schriftstellern der Vergangenheit ihre unabänderliche Norm hat, die sich entwickelnde aber einem möglicherweise noch nicht völlig feststehenden Gebrauche zu folgen habe. Dieser „Gebrauch," in dieser Art von Dante in die theoretische Erörterung eingeführt, bleibt fortan ein Punkt, nach dem man sich richtet, neben andern: den Schriftstellern und der Regel.[6])

Noch nicht volle fünfzig Jahre später befanden sich die Italiener im Besitze einer bedeutenden Kunstprosa, die diesen Vorschriften entsprach. Die Novellen in Boccaccios Dekameron (1353) geben als Grund-

lage, in Wortwahl und Wendungen, die Mundart, aber wie es natürlich war, die toskanische, freilich gehoben und veredelt. Dagegen ist der Satzbau ein Kunstprodukt, wobei das Lateinische vorgeschwebt hat. Hier zeigt sich ein starker Gegensatz gegen das einfachere Gefüge des ältern Novellino und solcher Erzähler, die, wie Boccaccio selbst, aus ihm geschöpft hatten: Giovanni Fiorentino und Franco Sacchetti. Denn diese schreiben durchaus alla parlata, und ähnlich viele andre, die Predigten oder Traktate verfassen. Auch Dantes „Neues Leben" ist einfach im Satzbau! Aber Boccaccios Novellen waren nun da. An dem Verhältnis zu seiner Schreibweise sollten sich die Unterschiede in der Entwicklung der italienischen Prosa bald ausbilden. Die Hauptpunkte waren die Wortwahl und, bis zu einem gewissen Grade, die Konstruktion, beide wesentlich toskanisch — und jener künstliche Satzbau! Die allernächste Zeit war einer Entscheidung in dem einen oder dem andern Sinne und überhaupt der italienischen Prosa noch nicht günstig. Denn in das fünfzehnte Jahrhundert fällt die Blüte des Humanismus, die das Lateinische neu heraufführt, und damals ist italienisch weder viel gedichtet noch geschrieben worden. Die beste Prosa dieses Jahrhunderts giebt ein Traktat über den Haushalt einer vornehmen Familie von dem allseitigen Leon Battista Alberti, dem berühmten Architekten (er starb wahrscheinlich 1472). Seine Familie war florentinisch, er selbst, im Exil geboren, konnte erst als Dreißigjähriger in sein Vaterland zurückkehren. Seine Schreibweise ist einfach, er geht keineswegs in den Fesseln Boccaccios. Sodann ist Jacopo Sannazaro († 1530) ein ausgezeichneter Dichter in lateinischer Sprache. Er lebt meistens in Neapel, aber auch auswärts auf Reisen, z. B. in Frankreich, nicht in Toskana. In seinen jüngern Jahren

(bis 1491) hat er einen italienischen Hirtenroman, die Arcadia, in Prosa mit eingelegten Versen geschrieben. Die Prosa ist durchaus Kunstprosa. Da er ja kein Florentiner war, so richtete er sich nach den guten Schriftstellern des vierzehnten Jahrhunderts, aber er ging nicht auf Boccaccios Satzgefüge ein, und ohne in dessen gekünstelten Stil zu verfallen, schuf er ein gutes, wenn auch etwas studiertes Prosawerk, noch vor Bembo. Denn die Arcadia kam 1504 heraus. Im darauf folgenden Jahre ist dann das überaus anmutige Buch über die himmlische und irdische Liebe von Pietro Bembo erschienen, die „Leute von Asolo," eine romanartige Erzählung mit Dialog und eingelegten Kanzonen. Gleichzeitig schrieb Bembo einen erst 1525 herausgegebnen lehrhaften Dialog über den toskanischen Sprachgebrauch, Le Prose. Auch dies ist also eine Jugendarbeit ihres Verfassers, der übrigens als lateinischer Dichter und Prosaiker, sowie als Geschichtschreiber in beiden Sprachen sich großen Ruhm erworben hat. Auch italienische Verse machte er, wie z. B. die Kanzonen der „Asolani," aber seine Verse galten nicht viel, es sind kühle Erzeugnisse nach dem Vorbilde Petrarcas. Sein Verdienst ist, daß er zuerst wieder italienische Prosa neben die lateinische setzte. Aber nun wird er, der Venezianer, zum vollständigen Nachahmer Boccaccios, so sehr daß später die Sprachakademie in Florenz ihn unter die Klassiker aufnahm, den einzigen Nichttoskaner außer Ariost! Seine Prosa war die erste italienische Grammatik, wie die Italiener sagen. Ein zweiter, der in demselben Verhältnis zu Boccaccio steht, ist der etwas jüngere Florentiner Giovanni della Casa († 1556). Sein wichtigstes Prosawerk ist eine Abhandlung über die guten Sitten, der Galateo. Diese beiden nun, Bembo und della Casa, werden von den Theoretikern dieser Stilrichtung unbedingt als die besten Prosaiker seit Boccaccio ge-

rühmt, so schon 1581 von Francesco Bocchi. Andre verhalten sich ablehnend gegen das Prinzip, so vor allem der große Niccolò Machiavelli († 1527). Seine Prosaschriften fallen in seine spätern Jahre, also gerade in diese Zeit. Aber er war ein viel zu origineller Kopf und zu sehr von dem Geiste seiner Sachen durchdrungen, als daß er sich als Stilist hätte in eine Schablone schlagen lassen. Er schrieb, wie er dachte. Übrigens war nun dies für die Kunstprosa das Problem des Jahrhunderts, sowie gleichzeitig für die Poesie, namentlich das Sonett, die Frage in den Vordergrund trat: wie steht der Einzelne zu Petrarca?

Ganz anders stellte sich zu der Frage der ritterliche und geistvolle Graf Castiglione aus Oberitalien. Noch vor seinem Freunde Bembo ging er 1504 an den Hof von Urbino und verbrachte in dieser hohen Schule aller feinen Bildung im damaligen Italien zwölf Jahre. Dann kehrte er in seine Heimat zurück und schrieb seinen Cortegiano, einen Dialog über Fragen der feinen Sitte und des eleganten Ausdrucks auf dem Hintergrunde jenes Lebens in Urbino. Er schickte ihn 1518 zur Beurteilung dem Freunde, der damals bereits Leos X. Sekretär war, und 1528 ließ er ihn erscheinen. Wie kann man, so läßt er sich gleich in der Vorrede und dann ausführlicher im ersten Buche des Dialogs vernehmen — wie kann man nur heute noch als Schriftsteller in der Wahl der Worte dem Boccaccio folgen! Wenn er und Petrarca und der dritte (Dante, den er übrigens nicht nennt) heute lebten, so würden sie manches Wort nicht mehr gebrauchen und sich überhaupt anders ausdrücken. Das Oskische ist in Italien verschwunden, das Provenzalische wird in Frankreich vom Volke nicht mehr verstanden. Wollen wir lateinisch schreiben, so müssen wir uns nach den Schrift-

stellern richten. Aber die alten Römer selbst hielten die frühere Stufe ihrer Litteratursprache nicht fest, sie schufen sich mit Hilfe der lebenden Sprache einen zeitgemäßen Ausdruck. Wir Italiener könnten auf die Nachahmung der Schriftsteller zur Not ganz verzichten, jedenfalls sollen wir nur das an ihnen nachahmen, was wirklich nachgeahmt zu werden verdient. Denn im übrigen steht uns ja noch der lebendige Sprachgebrauch zur Verfügung. Die gute Sprachgewohnheit beruht auf dem gesunden Urteil der Gebildeten. Die muß unsre erste Richtschnur sein, nicht die den frühern Schriftstellern entnommne Regel. Das alte Toskanisch soll man meiden, man gebraucht es ja mündlich nicht mehr, höchstens eine einzelne Wendung als Scherz oder Witz. Eher noch kann man im Gespräche eine schnell vorüberfliegende Unzulässigkeit ertragen, als wenn sie in der Schrift festgelegt wird. — Der Gegenredner hält die Umgangssprache für einen unsichern Maßstab und meint, die Muster nachzuahmen sei um so sicherer, als bei dem geschriebnen Worte die Möglichkeit des Nachdenkens über etwaige Dunkelheiten des einzelnen Ausdrucks der Deutlichkeit im ganzen keinen Schaden bringe. Nein, antwortet darauf der Graf von Canossa, der des Autors Meinung vertritt — man müßte denn doch über „die Drei“ hinausgehen und den Kreis der Vorbilder weiter ziehn, und wo bleibt da die Grenze? Aller Archaismus führt zur Affektation, nur die gute, lebendige Gewohnheit der Sprache ist Natur, und wie will man einzelnes beibehalten, wo sich doch das Ganze geändert hat? In Athen und Rom hat man sich durch die gute Gewohnheit leiten lassen, als man die Schriftsprache weiter bildete, und diese Lehre steht uns für das Italienische genau ebenso zur Verfügung. Lombarden, Römer, Neapolitaner haben dazu beigetragen, nicht nur die Toskaner. Auch das

Fremdwort ist hinzugekommen, die Begriffe haben sich erweitert, die Welt hat sich geändert. Soweit Castiglione. Zur Strafe für diese Ketzereien hat dann später die Akademie von Florenz in ihrem Wörterbuch nur eine Stelle aus den Schriften des Grafen zitiert. Sein Cortegiano aber ist nach wie vor eins der beliebtesten italienischen Bücher geblieben.

Viel jünger als er und Bembo ist der andre bedeutende prosaische Archaist, Giovanni della Casa. Sein Galateo, eine Abhandlung, kein Dialog, gehört schon in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Muster sind außer Boccaccio noch Dante, Petrarca und andre Trecentisten, wie Villani. Seine Richtung geht auf das Charakteristische, nicht auf Eleganz. Der Ausdruck soll so deutlich sein, daß er jede Beziehung auf einen andern Begriff ausschließt. Dann kann er auch allzu toskanisch oder gar derb und niedrig sein, wenn er nur packt und sentimento hat. Daraus erklärt sich seine Vorliebe für solche Metaphern Dantes, für die unsre Nerven nicht mehr stark genug sind, z. B. „wir tragen so schwer an unsrer Last, daß wir unter ihrem Gewicht knarren" (wie Wagschalen): Hölle 23, 103. — Auch als Sonettendichter pflegte er diesen strengen Stil.

Ganz erheblich haben nun zur Förderung dieser Fragen in Italien die Sprachgesellschaften beigetragen, die sich um eben diese Zeit bildeten. Sie vertraten die Stelle der frühern Akademien der Humanisten, entlehnten von ihnen Formen der Einrichtung, umfaßten aber, weil sie sich statt mit der Philosophie mit italienischer Litteratur beschäftigten, einen viel weitern Kreis von Menschen als jene. Ohnehin waren sie zahlreicher, denn fast jede größere Stadt hatte seit dem sechzehnten Jahrhundert eine solche Akademie. Uns interessiert hier die florentinische. Die alte, von Cosimo gestiftete Platonische Akademie

hatte seit Lorenzos des Prächtigen Tode (1492) in den Gärten der Rucellai als litterarische Gemeinschaft weiter gelebt, zu der beispielsweise Machiavelli als junger Mensch Beziehungen hatte. Nach Leos X. Tode (1521) wurde der Kreis gesprengt, weil seine Teilnehmer sich gegen die florentinischen Medizeer verschworen hatten, und zwanzig Jahre später begünstigte dann der jüngere Cosimo, der nachmalige erste Großherzog, die rein litterarischen Bestrebungen einer ganz neuen Akademie, die bald schlechthin die florentinische hieß.[7]) Dieser gehörten eine große Anzahl von Schriftstellern, Historikern und Sprachgelehrten an, und viele andre namhafte Männer standen ihr nahe. Uns wird aus diesem Kreise Varchi noch einmal begegnen.

Im Jahre 1582 zweigte sich eine Richtung ab, die die unbedingte Geltung der toskanischen Sprache als Regel aufstellte, und das wurde dann die Accademia della Crusca (die das Mehl von der Kleie scheidet). Ihre Statuten entwarf Salviati († 1589). Von jenem Geschlechte ältrer Akademiker hat keiner mehr diese Umwandlung erlebt. Die Mitglieder der Crusca sind ein ganz neues Geschlecht von Menschen. Es sind Gelehrte, deren letztes Ziel ist, das große Wörterbuch herzustellen, keine originellen Köpfe, wohl Schriftsteller, aber keine Erfinder, sondern Nacharbeiter, Philologen. Sie stellen häufig ihre Forderungen so scharf und einseitig, daß andre Kreise, bei denen dann die höhere Intelligenz zu sein scheint, ihnen entgegentreten, und oft werden sie als lächerliche Pedanten dem Spotte der litterarischen Welt preisgegeben. Gegenüber dem Schwulst und der entsetzlichen Verwilderung des siebzehnten Jahrhunderts (Marini!) vertreten sie die Vernunft und die Regel, und für uns sind sie, wie ihre Vorgänger, die ältern Akademiker, darum von Bedeutung, weil sie die Theorie, die ja viel richtiges und viel interessantes auf-

gestellt hat, weiter leiten. Sie können uns manches lehren, wenn wir über Aufgaben der schriftstellerischen Kunst nachdenken. Aber Schriftsteller von selbständigem Werte sind sie nicht gewesen, höchstens einige Geschichtschreiber ragen unter ihnen hervor. Was Italien noch an Talenten hervorgebracht hat, so wenig es auch ist, macht sich von der Richtung frei. Immerhin begegnen wir ihr überall seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Wir können sie nicht übersehen, und oft bekommen wir durch die scharfe Betonung ihrer Lehrsätze einen bessern Einblick in die Litteratursprache.

Wir wollen uns das an einigen Beispielen klar machen. Wir erwähnten Varchis, eines jener ältern Akademiker, die in Florenz Zeitgeschichte schrieben. Er gilt für einen guten Stilisten und lebt bis 1565. Sein Freund ist Annibal Caro, aus der Mark Ankona, ein Dichter und Prosaiker ohne jede Originalität. Aber er hat leichte Prosa geschrieben, Briefe und Abhandlungen im Briefstil, und sie werden um ihrer Form willen geschätzt. Friedrichs des Großen Freund Algarotti sagt, Caro habe zuerst in diesem familiären Stil Bembos Affektation vermieden, und der Dichter Vincenzo Monti, der auch über Poetik und Sprache schrieb, verhöhnt in einer seiner Schriften die Crusca wegen ihres Verhaltens gegen Caro. Seine Briefe in der florentinischen Unterhaltungssprache hätte die Akademie gebilligt, aber nicht die, die er für seinen Herrn, den Kardinal Farnese im feierlichen Italienisch geschrieben. Also wäre er Klassiker in natürlicher, aber nicht in ernsthafter Schreibweise. Aber an sich ist das ja gar nichts so merkwürdiges, und wahrscheinlich hat die Crusca gegenüber Monti Recht. — Caro zimmerte dann 1553 auf Geheiß seines Herrn auch eine stolze Kanzone zum Ruhme des Hauses Valois und mußte sie noch fünf Jahre später in einer

Abhandlung verteidigen. Sie war von einem Modeneser angegriffen worden, der sich dabei Petrarcas anzunehmen die Miene gab. Der Streit nahm heftige Form an. Sogar ein Totschlag kam dabei vor. Caros Gegner mußte, von der Inquisition verfolgt, in die Verbannung gehen und starb schließlich im Auslande. Die Kanzone war also siegreich geblieben, und aus Anlaß jenes Streites seines Freundes verfaßte dann Varchi seinen Ercolano, einen in der Form nicht gerade glücklichen, aber im reinsten Toskanisch geschriebenen Dialog über die Forderungen eben dieses reinen Toskanisch.

Nicht lange vorher, ehe Salviati das Programm der Crusca entwarf, war Tassos Befreites Jerusalem zuerst vollständig erschienen (1581). Der Dichter wurde auf das schärfste angegriffen und mußte sich dann, zunächst noch im Krankenhause unter den Irren von Ferrara, in eine lange Polemik mit den Akademikern einlassen. Sie haben ihn endgiltig nicht unter die italienischen Klassiker aufgenommen. Wenn wir nun heute, wo ihr Purismus für uns keine Geltung mehr hat, die Frage nur von der schriftstellerischen Leistung aus ansehen, so bieten uns dafür des Dichters Prosaabhandlungen die geeignete Grundlage. Das beste sind die „Diskurse über die Dichtkunst und das heroische Gedicht.“ Sie sind eben damals, 1587, in Venedig gedruckt, aber viel früher entstanden. Sie behandeln den Stoff und den Stil des Epos mit Rücksicht auf die italienischen und die antiken Dichter in ebenso energischer Beweisführung, wie später die berühmten Abhandlungen Schillers ähnliche Dinge behandelten. Und geschrieben sind sie so anmutig wie nur irgend etwas in italienischer Prosa. In diese spätere Zeit fallen auch einige moralisierende Dialoge nach Art der Platonischen. Sie sind an Inhalt wenig bedeutend, aber gut geschrieben, und gut sind auch die vielen

Abhandlungen über Fragen seines Jerusalem in Form von Briefen geschrieben, wenn auch alles dieses mit jenem frühern Buche nicht zu vergleichen ist. Das schätzen die Italiener sehr hoch und sprechen dem allen trotz der Crusca mit Recht den Rang einer klassischen Leistung zu. Wir befinden uns hier einer ganz andern Schreibweise gegenüber als der, die die akademische Doktrin vorschrieb. Es ist, als ob man im Gegensatz zu der Regel die Stimme der Natur hörte, gerade so, wie in den schönen Abhandlungen über das „mäßige Leben" von dem edeln venezianischen Patrizier Luigi Cornaro in Padua. Er ist älter als Bembo, Castiglione, Machiavelli, aber er hat sie alle überlebt und schreibt seine Traktate im höchsten Greisenalter, sodaß sie in die Mitte des Jahrhunderts fallen, und sie sind in ihrer einfachen Sprache wirklich klassische Prosa dieses Jahrhunderts.[8])

Man darf also sagen, die besten Prosaiker Italiens haben sich nicht durch die Formel des Trecentismo bannen lassen. Aber verschwunden ist sie dennoch nicht wieder. Noch im achtzehnten Jahrhundert hat sie ihre Anhänger, und noch im neunzehnten rechnet man mit ihr, wenn es sich um theoretische Erörterungen handelt. Denn auf der Grundlage der dort gewonnenen Ausdrücke kann man sich am besten über formale Dinge verständigen. Eigentlich soll jeder italienische Schriftsteller zu dieser Frage des Trecentismo für sich wenigstens Stellung genommen haben. Das gehört mit zu seiner Entwicklung. Und man darf sogar sagen: in dem, was die Italiener in unserm Jahrhundert unsrer romantischen Schule entsprechendes gehabt haben, sind im Grunde genommen diese kritischen Auseinandersetzungen der Schulen interessanter als die Litteratur selbst, um die der Streit geführt wurde.

In der That ist es so, daß die Akademiker überwiegen, und die Theorie durch immer mehr Anstalten

und Bücher verbreitet wird, die originellen Geister dagegen in Italien auch unter den Prosaschriftstellern abnehmen. Daß daran jene Schuld sind, ist damit noch nicht gesagt. Denn das Genie, wenn es überhaupt vorhanden ist, entzieht sich dem Schulzwange. Und für den Durchschnitt war die Regel nützlich, gerade wie in Frankreich. Die Italiener sind dadurch sehr früh zu einer Prosa gekommen, die alles ausdrücken kann. Hat sie nichts auszudrücken — um so schlimmer! Daran ist die Sprache nicht schuld. Und manche von den florentinischen Akademikern haben sich sehr vernünftig und ohne die Übertreibung der Archaisten ausgesprochen über die Schriftsteller und den lebendigen Sprachgebrauch als gleichwertige Quellen der sich erneuenden Sprachbildung, so z. B. Benedetto Buommattei aus Florenz († 1647). Kein andres Volk hat so früh Regelbücher gehabt, die noch heute nicht veraltet sind.

2. Die Lehre von den Stilen

Wir haben nun zu sehen, wie sich die Nachwirkung der antiken Lehre von den Unterschieden der Stilarten bei den Italienern geltend macht. Ihnen sowohl wie den übrigen Völkern des Abendlandes bot die lateinische Litteratur von den ersten Zeiten an die fertigen Muster dar. Aber die Italiener gewannen zu ihnen von vornherein ein viel lebendigeres Verhältnis. Ihre Sprache war der lateinischen am ähnlichsten, sie lebten auf demselben Boden und sahen in den Römern ihre Vorfahren, und der italienische Humanismus unternahm eine selbständige Reproduktion der antiken Gedankenwelt, eine neulateinische Litteratur, wie sie in dieser Bedeutung die andern Nationen nicht gehabt haben. Manche ihrer Dichter, wie der Neapolitaner Giovanni Pontano († 1503), die Venezianer Navagero († 1529) und Bembo († 1547), auch Sannazaro († 1530) und selbst Castiglione († 1529) haben

ihr persönliches Wesen schöner, wahrer, natürlicher ausgedrückt in ihren lateinischen Gedichten als in ihrer Muttersprache. Die Historiker des sechzehnten Jahrhunderts von Machiavelli an haben an dem Lateinischen, dessen sie sich zunächst bedienten, ihren eignen Stil gesunden und ausgebildet. Früher noch hatte Petrarca in dem Briefe, ebenfalls zunächst in lateinischer Sprache, eine weiterhin der italienischen Litteratur verbliebne Gattung der Abhandlung geschaffen. Endlich redeten Gesandte und Redner bei feststehenden öffentlichen Anlässen lateinisch, und andre schrieben daneben in derselben Sprache rhetorische Lehrbücher. Mindestens um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts war das rhetorische System fertig. Das alles ist geschichtlich merkwürdig, hat aber heute für uns keinen praktischen Wert mehr. Die gerichtliche Rede fiel den Juristen zu, die beratende wurde frühe italienisch gehalten. Die lateinische blieb schließlich als unwichtige, philologische Spezialität übrig. Das interessanteste Buch ist vielleicht die 1456 erschienene Rhetorik des nachmaligen Papstes Pius II., ein ciceronisches Regelsystem mit selbstgewählten Beispielen.

Man sieht, das Lateinische ist die Schule, in der die Italiener heranwuchsen. Die Prosa ist stärker von ihr beeinflußt und länger in ihr geblieben als die Dichtung. Beide haben sich, auch nachdem sie selbständig geworden waren, an ihre Lehre angelehnt, wenn es zu theoretischen Erörterungen gekommen ist. Wir sehen das bei den Prosaikern, die wir im vorhergehenden Abschnitt zu betrachten hatten, vor allen bei jenen Akademikern (S. 44). Wir können es aber auch an den Dichtern wahrnehmen.

Hier werden wir zunächst wieder auf Dantes Buch über die Volkssprache geführt. Er konnte die Dichter seiner Zeit nach der damaligen Weltlage nur auf einen Vorgang hinweisen. In der Lyrik der Provenzalen

hatte er ein älteres, abgeschlossenes Gebiet vor Augen. Von unsrer deutschen Litteratur des Mittelalters wußte er nichts. Viel weitere Grenzen aber umschlossen die lateinische Litteratur. Diese „großen, regelrechten“ Dichter stellte er seinem Volke als Muster hin. Ohne Regel, wenn man sich nur auf seine Begabung verläßt, kann man nicht zum Höchsten gelangen. Auch die Prosaiker der Lateiner soll man sich zum Vorbilde nehmen, und Dante selbst kennt z. B. den Cicero. Aber er hat die Aufgabe der Dichter unter den Italienern im Auge. Auf sie beziehen sich darum auch die Unterschiede des Stils.

Den hohen Stil hat gerade, wie in der Kunstlehre des Altertums, die Tragödie. Dante nennt ihn darum auch ohne weiteres den tragischen. Aber die Italiener haben keine Tragödie. Darum tritt für sie die höchste Art des lyrischen Gedichts ein, die Kanzone. Zu ihr braucht man lange Verszeilen (kürzere nähern sich dem Komischen und passen für den Bänkelsänger) und feierliche Worte. Auch das Epos Homers gehört, wie für die Alten, so für Dante zum hohen Stil und für ihn natürlich ebenfalls die Äneis seines Führers Vergil. Dem gegenüber hat die Komödie einen niedern Stil. Dante weiß das und beruft sich dafür auf eine bekannte Stelle des Horaz.[9]) Sein eignes großes Gedicht hat er Komödie genannt. Ein Epos, wofür wir es zu halten geneigt sind, war es nicht. Dafür trat schon die Person des Erzählers zu sehr hervor. Dem hohen oder tragischen Stil wies er es nicht zu, so hoch er auch von seinem Inhalt und seinen sittlichen Zwecken dachte. Es enthielt viel Rüge, Spott und Satire, es gebrauchte Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens und des niedrigen Stils, die doch die Kanzone mied. Es hatte endlich nicht, wie die Tragödie, einen schauerlichen Ausgang, sondern einen heitern, fröhlichen, das „Ende einer Komödie,“ wie man damals alles, was einen guten Schluß hat, mit einer sprichwortartigen Wendung

zu nennen pflegte. Dante glaubte sich also nichts zu vergeben, wenn er sein Gedicht als Komödie bezeichnete und es einer weniger hohen Ordnung einreihte, als in die eine Tragödie oder ein wirkliches, antikes Epos gehörte. Wie sich nun Dante den mittlern Stil in seinem Verhältnis zum niedern und zum hohen dachte, können wir im einzelnen nicht verfolgen, weil der zweite Teil des Buches, in dem diese Stile behandelt werden sollten, nicht mehr von ihm geschrieben worden ist. Er sagt darüber in dem erhaltnen Teile nur noch, daß man für die komische Gattung teils mittlere, teils niedrige italienische Ausdrücke, ausschließlich niedrige aber für die klagende, elegische Gattung verwenden solle. Hiernach scheint wenigstens die Komödie niedern Stils zu sein. Innerhalb der italienischen Kunstformen wird ferner in einer gelegentlichen Bemerkung die Ballade und das Sonett dem mittlern Stil zugewiesen, und das Sonett dem Range nach noch etwas tiefer gestellt als die Ballade. Wir werden den Grund darin sehen, daß das Sonett nicht Lied ist, sondern Spruchgedicht. Es steht der Prosa nahe, und die Prosa hat nach der Anschauung aller Völker einen einfachern Grundton als die Poesie. Wir wissen außerdem, daß das Madrigal, nach den italienischen Theoretikern ein Hirtenlied, seiner Art nach niedrige Worte bedingt. Wir können also annehmen, daß Dante seine Ansichten über den mittlern und den niedern Stil an den Kunstformen der italienischen Poesie mit derselben Deutlichkeit vorgetragen haben würde, die seine Behandlung der Kanzone zeigt.

Bei Dante mußten wir etwas länger verweilen, um zu zeigen, daß, woran man später gezweifelt hat, seine Stillehre dieselbe ist, die das Altertum kennt. Wir übergehen ähnliche Lehrbücher, die schon zu seiner Zeit und nach ihm meistens in Bezug auf die Poesie diese Regeln weiter ausführen, denn uns kommt es

nur auf die Grundzüge an. Dagegen ist es wichtig, wahrzunehmen, daß auch die Spätern zu der Zeit, als die Prosa bereits voll entwickelt war, in Bezug auf Stilhöhe ganz dieselbe Empfindung bewahrt haben, wenn sie auch nur selten Gelegenheit haben, das in Bemerkungen anzudeuten. So wenn Castiglione fordert, daß der Weltmann über alle drei Stile, „den bewegten, den einfachen und den süßen" verfügen soll, oder wenn della Casa, der die Glätte vermeidet und das Ungewöhnliche, Charaktervolle aufzusuchen heißt, selbst in seiner Schreibweise dem hohen Stil zugerechnet wird. Wie verschieden der Eindruck einer Schreibart sein konnte, sehen wir vielleicht am besten an den Schriften dreier Prosaiker des sechzehnten Jahrhunderts.

Der erste, Sperone Speroni († 1588), ist ein Paduaner und lebt meistens in seiner Vaterstadt zunächst als Lehrer, dann als ein überaus angesehener Schriftsteller. In der Poesie, wo er den blühenden Stil — stilo fiorito — der beiden Tasso (des Vaters und des Sohnes) mit hervorrief, hatte er durch seine theoretischen Anregungen größere Bedeutung als durch selbständige Gedichte. In seiner Prosa, die ihn berühmt machte: Abhandlungen, Reden, Briefen, zeigt er uns jenen alten Stil des Gorgias (S. 15) erneuert: kurze Satzglieder, Antithesen, Gleichklang, namentlich am Schluß, rhythmischen Fall — kurz, eine Künstelei, wie sie nicht weiter getrieben werden kann. Geschmackvollere Beurteiler der spätern Zeit verwarfen den „Bänkelsängerton," seinen Zeitgenossen gefiel er. — Das Gegenteil von ihm ist der Florentiner Davanzati († 1606), ein Mann des praktischen Lebens, der, als er den Tacitus übersetzte, sich bemühte, die Übersetzung womöglich noch wortkarger werden zu lassen als das Original. Darnach schrieb er über verschiedne praktische Dinge, namentlich über Landbau und Geldwesen Abhandlungen in einer treffenden, kurzen, nur auf die Sache gerichteten Sprache. Der Ausdruck

ist kraftvoll und sehnig, ganz das Gegenteil von Speronis Tiraden. Man darf das wohl einen „Geschäftsstil" nennen. Mit dieser Gattung beschäftigte man sich bei uns in Deutschland später im achtzehnten Jahrhundert (Gellert, Abbt) vielfach. Aber man hat die Aufgabe formell nie so hoch aufgefaßt, wie damals in Italien. — Endlich haben wir die einfache Natur, aber mit ihr verbunden vollendete Anmut des Prosaausdrucks in Agnolo Firenzuola aus Florenz († 1548), der nach einem ziemlich bewegten Leben am päpstlichen Hofe zuletzt sich als Schriftsteller nach Prato zurückzog. Dort schrieb er seine schönsten Sachen: die „Tiergespräche" und ein Buch über Frauenschönheit, wie es keine Litteratur weiter besitzt.

Sperone Speroni hatte dem jungen Tasso einmal folgendes mitgeteilt: Homer liebe trotz seines begrenzten Themas eine reiche, behagliche Ausführung, er habe darin Ähnlichkeit mit Ciceros in die Breite gehender Mitteilungssucht. Vergil sei oft viel knapper im Ausdruck — antithetisch, wie ein Redner, will er sagen —, er entspreche mehr dem Demosthenes. Ob wir die Vergleiche für glücklich gelten lassen wollen oder nicht, den Sinn der Beobachtung verstehen wir. Dem heutigen Philologen erscheint sie vielleicht trivial. Wer einen Augenblick darüber nachdenken mag, in welchen Kreisen und zu welchen Zwecken man sich solche Dinge mitteilte, der wird sich wohl zu seiner Beschämung eingestehen, daß die Menschen damals unsre heutigen Schulschriftsteller noch zu etwas besserm zu benutzen wußten als wir. Torquato Tasso hat die Bemerkung des ihm in jungen Jahren befreundet gewesenen ältern Mannes in die früher erwähnte Abhandlung über die Dichtkunst (S. 46) aufgenommen. In diesen Diskursen sehen wir nun, wie dem Verfasser die drei antiken Stilarten noch gerade so lebendig sind wie einst Dante. Er weist jedem Stil seine besondre Gedanken-

fassung, Wortwahl, Satzbildung zu und erläutert die Unterschiede an Stellen aus lateinischen und italienischen Dichtern, für die Wortwahl auch an Beispielen aus Cicero. Er vergleicht dann die drei Stilarten mit den drei Gattungen der Dichtung und behauptet gegen Dante, der das Sonett und die ihm angemessene, einfache Wortwahl dem niedern Stil zugewiesen hatte, der Stil liege nicht in dem Worte an sich, sondern in der Fassung des Gedankens (concetto), die erst die Worte bestimme. Das wird nun in feiner Weise an einzelnen Arten der Dichtung dargelegt, und es hat wirklich großes Interesse, darüber nachzudenken, aber uns, die vorzugsweise die Prosa angeht, darf es hier nicht näher beschäftigen. Der Satz mußte mit erwähnt werden, weil er auch auf die Prosa Anwendung findet und in diesem Zusammenhange oft, ohne daß man an Tasso dachte, z. B. bei den französischen Encyklopädisten, wieder zum Vorschein gekommen ist.

3. Poesie und Prosa

Es ist oft gesagt worden, daß man aus Homer, Dante oder Shakespeare ebensoviel rhetorische Belehrung gewinnen könne wie nur aus irgend einem Muster der Prosa. Wir selbst haben ja bereits beobachtet, wie an der poetischen Form die Prosa Freiheit des Ausdrucks gelernt hat. Und was an der Prosa kunstvoll erscheint, wird wiederum meistens ganz unbewußt als etwas poetisches empfunden. Das Rhetorische ist eine Steigerung des gewöhnlichen Ausdrucks, der nur darauf ausgeht, sich verständlich zu machen. Auch die Poesie ist ein so gesteigerter Ausdruck von sachlichem Inhalt. Darin liegt eine äußerliche Ähnlichkeit zwischen Rhetorik und Poesie. Cicero hatte gesagt: der Redner ist dem Dichter verwandt, er gebraucht viele Kunstmittel ähnlich, ja fast ebenso wie er (Vom Redner 1, 70). Daran erinnert uns wieder der erste moderne Mensch,

der über diese Dinge geschrieben hat, Dante, nur daß er, von der Dichtkunst ausgehend, seinen Satz anders einkleidet: die Poesie ist eine rhetorische Steigerung der Sprache und für Musik bestimmt (poesis est fictio rhetorica in musicaque posita. Von der Volkssprache II c. 4). Und von da an ist diese Beziehung zwischen Rhetorik, Poesie und Musik festgehalten worden. Wir finden sie sowohl bei den andern Italienern als auch bei den Franzosen. Ce presque dit tout, sagt Fénelon. Und Condillac bemerkt, jede Gattung der Poesie habe ihr eignes naturel de convention. Man könne das nicht immer beweisen, aber on le sent et c'est assez. — Zahlreiche einzelne Fäden laufen oft von der Poesie zur Prosa hinüber.

Besonders haben die Italiener in ihrem Sonett eine auch auf die Prosa einflußreiche Dichtungsform gehabt. Wir können schon im dreizehnten Jahrhundert die Beobachtung machen, daß den Dichtern im ganzen die Sonette besser gelingen als die Kanzonen oder freiere Formen. Das Sonett fordert durch seine Kürze und durch die Zweiteiligkeit zur Konzentrierung und zur klaren Anordnung der Gedanken auf. Es ist, wie früher bemerkt wurde, der Spruch, das Epigramm der Italiener. Es setzt keine dichterische Begeisterung voraus, die darum auch hier nicht über die Stränge schlagen kann, sondern nur ruhiges Nachdenken. Ein leidliches Sonett kann jeder machen. Daß es darum nicht auch zum Ausdruck zarter und überirdischer Empfindungen werden könnte, soll damit nicht gesagt sein. Fast alle Italiener, nicht nur die eigentlichen Dichter, haben Sonette gemacht, nur nicht alle gleich viel und gleich gut. Aber ganz fehlt das Sonett nirgends. Es ist nach einem Worte Jakob Burckhardts ein allgemeingiltiger Kondensator der Gedanken und Empfindungen geworden, wie ihn nur die Italiener haben. Es ist wohl klar, daß das auch unmittelbar eine Schule für ihre Prosa werden mußte.

Wir geben dafür einige Beispiele. Della Casa (S. 43) hat einige Sonette gemacht, die sich durch einen schweren, manchmal zum Moralisieren neigenden Gedankeninhalt auszeichnen. Ein deutsches Gemüt würde denken: Poesie ist das überhaupt nicht. Tasso hat nun in der vierten Abhandlung „über die vollkommne Dichtkunst" ein derartiges Sonett zergliedert und gewinnt folgenden Eindruck. Die Strenge zeige sich in der schwierigen Endung und im Reim, im Abbrechen der Zeilen, in dem Übergreifen der Worte aus einer in die andre. Seine eigentliche Größe, seine Wortwahl sei überhaupt von keinem Nachahmer zu erreichen. Und in den öfter erwähnten Diskursen über die Dichtkunst (S. 53) bemerkt er dazu, das rompimento dei versi sei, wie überhaupt alles unregelmäßige, ein wirksames Mittel für den hohen Stil. — Die spanischen Dramatiker haben das Mittel benutzt, und in Frankreich hat es später die romantische Schule bisweilen als etwas für sie wesentliches angesehen. Boileau verbot das enjambement, den trapasso der Italiener, und die französische Tragödie, die doch den hohen Stil darstellen will, macht auch nur einen mäßigen Gebrauch davon. So verschieden denkt man, beiläufig bemerkt, bei den einzelnen Völkern über die Mittel eines Stils. — Tasso aber kritisiert das Sonett della Casas geradeso, wie er eine Prosaabhandlung besprechen würde, und die allgemeinen Sätze seiner Kritik lassen sich denn auch leicht auf die Prosa anwenden.

Ein eifriges Mitglied der Crusca, ein Naturforscher, der namentlich von den Gebieten aus, mit denen er sich beschäftigte, an dem Wortschatze der italienischen Sprache arbeitete, war Redi († 1698), aber durchaus kein Dichter nach dem Begriffe, den die Italiener selbst mit dem Worte verbinden. Er schreibt über ein Sonett, das er gemacht hat, dessen zweiter Teil aber ihm selbst wenig gelungen scheint, einen langen Brief

an einen gelehrten Freund, witzelnd und sich selbst verspottend, eine förmliche Abhandlung. So ist diese Poesie aus der Reflexion geboren und mußte auch weiter auf die Sprache des Verstandes wirken und Einfluß gewinnen.

Den Italienern ist es hier ähnlich ergangen wie später den Franzosen. Sie verdanken ihren Akademikern und zwar gerade wie jene, unter dem Einflusse der lateinischen Litteratur, eine Art von Poesie, die sich für unser Gefühl meist nicht sehr von der Prosa unterscheidet, und haben daneben und zum Teil gerade dadurch am frühesten eine klare, korrekte und zum Ausdrucke jedes Inhalts fähige Prosasprache bekommen. Dafür, daß sie nicht pedantisch wurde, sorgten dann andre Vorbilder und entgegengesetzte Ausdrucksformen. Hier ist vor allem an die Bedeutung des Dialogs für das Freiwerden des Ausdrucks zu erinnern, sodann an den zur Veröffentlichung bestimmten Brief als Vermittler eines nicht nur für den jeweiligen Adressaten geschriebnen Inhalts. Petrarca hat in seinen bekannten großen Sammlungen lateinischer Briefe diese Gattung über alle Gebiete der persönlichen und sachlichen Betrachtung geführt. In der Folge bedienen sich sämtliche Schriftsteller dieser Form in italienischer Sprache, sodaß der Briefstil einen ganz bedeutenden Teil der in der italienischen Litteratur niedergelegten Gedanken in sich begreift. Viel später werden wir dann dem genre épistolaire auch wieder in Frankreich begegnen. In Italien aber reicht die Gattung bis in die ersten Anfänge der Litteratur hinauf. Schon das elfte Jahrhundert besitzt lateinische Lehrbücher des Epistolarstils. Im dreizehnten, als die Volkssprache sich ausbildet, kommen italienische Muster hinzu, und besondre Abteilungen werden ausgehoben, z. B. Briefe für Geschäftsleute. Erst im achtzehnten Jahrhundert, zu Gellerts Zeit, ist dergleichen bei uns Gegenstand der

schriftstellerischen Theorie geworden. Die Italiener also haben auch hierzu den Grund gelegt, und hier wie in den andern Gattungen sehen wir sie den geistigen Ertrag des antiken Lebens in die moderne Welt hinüberleiten. Das aber, was für uns keinen unmittelbaren Nutzen mehr abwirft, wird uns immerhin die Bestrebungen der nachfolgenden Zeit besser verstehen lehren.

3

Franzosen

Aus der französischen Litteratur lernen wir noch mehr, was wir unmittelbar gebrauchen können. Schon die Sprache an sich ist unter den modernen für uns jedenfalls die lehrreichste. Die Geschichte unsers eignen achtzehnten Jahrhunderts bis auf Goethe zeigt uns, was unsre Vorfahren daran gelernt haben, als es für unsre Litteratur, besonders die Prosa, und überhaupt für den Ausdruck notwendig war. Was Lessing und Herder beobachteten und an sich erfuhren, werden wir auch heute noch nicht nur mit Interesse durchdenken, sondern es liegen in ihren Beobachtungen auch noch viele ungenutzte Winke. Und wenn schon die fremde Sprache an sich für die Schulung unsers Sprachgefühls Wert hat, so muß der Wert steigen, wenn die Belehrung von Männern ausgeht, die in ihrer eignen Sprache Meister waren. Wir könnten unsre Beobachtungen über französische Sprache und Litteratur mit der Behandlung Lessings, Herders und einiger unter den geringern deutschen Schriftstellern verbinden, sie gewissermaßen von deren Standpunkte aus machen. Andres ließe sich dann in dem theoretischen Teile dieses Buches unter den einzelnen Regeln unterbringen. Aber

der Leser wird doch das Hauptsächliche, was uns aus der französischen Litteratur angeht, zweckmäßig hier zunächst in einer zusammenhängenden Übersicht zusammengestellt finden wollen, um dann später von unserm deutschen achtzehnten Jahrhundert aus oder von den einzelnen Teilen aus wieder an Einzelheiten erinnert zu werden, auch wenn dabei gelegentlich eine Sache zum zweitenmale erwähnt werden müßte.

Wir beschränken uns in dieser Übersicht auf die Prosa, seit sie modernen Charakter angenommen und Kunstform erstrebt hat. Neben den Leistungen der Schriftsteller gehen die Bemerkungen der Theoretiker her. Gewöhnlich vereinigen sich gute Prosa und treffend ausgedrückte Lehrsätze in einer Person. Manchmal trennt sich die Theorie und wird bei einem Manne, der als Schriftsteller nicht soviel bedeutet, gewissermaßen selbständig. Seine Auseinandersetzungen enthalten dann aber auch gewöhnlich sehr viel triviales, das wir nicht bei ihm oder überhaupt bei den Franzosen zu suchen brauchen. Dies trifft z. B. viele Mitarbeiter der Encyklopädie.

Was ein Landsmann, ein Zeitgenosse, ein Fachgenosse über die Arbeit von einem seinesgleichen sagt, das können wir vielleicht unter Umständen noch ebenso empfinden oder beurteilen. Aber in der Regel giebt die Form des Ausspruchs dem Urteil doch noch eine Schärfe oder eine Frische, die wieder auf unsre Vorstellung wirkt, sodaß wir dann, gleichsam mit den Augen eines Geübtern, doch noch etwas deutlicher zu sehen meinen. Eine durchgehende Analyse des eignen Eindrucks ist ebenso ermüdend, wie eine ausführliche Inhaltsangabe oder eine vollständige Beschreibung der Sache sein würde. Wir geben daher in dieser Übersicht nur Andeutungen, wie das Einzelne zu nutzen sein möchte. Denn ohnehin ist die französische Litteratur in ihren Hauptwerken vielen bekannt und jedem leicht zugänglich.

1. Die Prosa vor Voltaire

Voltaire hat einmal Pascals Lettres provinciales (1656) für das erste im modernen Geiste geschriebne französische Buch erklärt. Mit ihm fange die Prosa an. Da sei noch kein Wort, keine Redensart in den zweihundert Jahren, seit es erschienen, veraltet. Die Pensées kamen erst lange nach Pascals Tode, 1670 heraus. Was diesen Büchern ihre Wirkung giebt und sie zu Mustern der Form gemacht hat, ist nicht eine äußerliche Rhetorik, sondern die von innen heraus dringende Arbeit der Gedanken, die ihren Verfasser erfüllt haben. Sieht man allein auf die Kunst des bereits frei gewordnen Ausdrucks, so haben wir Vorstufen dieser Kunst schon viel früher in Rabelais (seit 1532) und dann namentlich in den Essais von Montaigne (vollständig 1588), des angenehmen Schwätzers, wie ihn Lichtenberg nennt. Für ein klassisches Buch der Epoche, die mit Pascal beginnt, haben dann die Franzosen immer La Rochefoucaulds Maximen (1665) angesehen. Aber keiner von den einsichtigern hätte sie neben die Provinciales gestellt. Denn aus diesen sprach ein Mann, der seinen Mitmenschen wirklich etwas zu sagen hatte, und der das außerdem noch in einer überraschend treffenden und schönen Weise that. Die Maximen La Rochefoucaulds aber sind ganz aus dem Nachdenken darüber hervorgegangen, wie wohl etwas möglichst gefällig und prickelnd ausgedrückt werden könnte. Sie sind ein kaltes, reflektiertes Machwerk ohne Blut und Leben. Und nur weil den Franzosen auch bei solchem Inhalte die vollendete Form allein noch sehr viel gilt, konnten sie überhaupt einen solchen Wortkünstler neben Pascal auch nur nennen. Sie haben aber seit Voltaire nie unterlassen, hervorzuheben, daß er Pascal nicht gleichstände.

Die merkwürdigste Erscheinung in der Litteratur

unter Ludwig XIV. ist jedenfalls, was die Prosa betrifft, die französische Kanzelrede. Schon durch die Zahl ihrer Vertreter, und in ihrer Art sind die einzelnen untereinander sehr verschieden. Das giebt eine ganze Gattung der Prosa, die sich sehr mannichfaltig ausbildet, an der man Unterschiede des Stils wahrnehmen kann, so wie sie, ebenfalls an der Rede, zuerst im griechischen Altertum beobachtet worden sind. Auf die Bedeutung dieser Kanzelrede als einer litterarischen Erscheinung haben die französischen Encyklopädisten und vor ihnen andre, wie Fénelon, hingewiesen. Wenn sie im Anschluß an die Lehre der Alten die Theorie der Rede entwickeln und dann die praktische Frage stellen, warum die Gegenwart nicht mehr Beispiele für alle Arten liefere, so pflegen sie wohl folgendes zu bemerken: die Gegenstände des Prozesses sind für die Kunstrede zu kleinlich, und ein öffentliches Leben, das eine Staatsrede möglich machte, haben wir nicht mehr. Sie finden aber den Stil der antiken Kunstrede in Frankreich wieder auf der Kanzel und in der Lobrede auf Verstorbne bei jenen großen Predigern seit Bossuet. Deren Reden stellen sie auf eine Linie mit den antiken Grab- und Lobreden. Wer für eine manchmal mit recht starken Ausdrucksmitteln arbeitende Rhetorik empfänglich ist, wird ihnen Recht geben. Auf jeden Fall ist in dieser geistlichen Rede der Franzosen zum erstenmale eine für ihre Zeit sachlich etwas bedeutende und in der Form vollendete Leistung geschaffen worden, die als Kunstgattung neben der antiken Rede genannt werden darf.

Bossuet war seit 1661 Hofprediger. Seinen Advents- und Fastenpredigten schenkte der Hof eine Teilnahme, die man lange nicht mehr gewohnt war. Sein Stil galt für groß und erhaben. Er hatte etwas von einem Apostel an sich. Die Franzosen nannten ihn auch den Corneille der Kanzel. Aber die Überlieferung giebt uns keine hinreichende Vorstellung mehr

davon. Die Predigten sind für uns verloren, weil sie nicht in der Form, wie sie gehalten wurden, niedergeschrieben worden sind. Er wurde 1681 Bischof von Meaux bei Paris und predigte schon lange nicht mehr regelmäßig bei Hofe. Er hatte sich der höchsten Gattung geistlicher Beredsamkeit zugewandt, der Gedächtnisrede, durch die er dann in der Litteraturgeschichte am berühmtesten geworden ist. Seine Meisterwerke sind die Rede auf Henriette von Frankreich, die Mutter Karls I., auf den großen Condé und auf die Pfalzgräfin Liselotte mit der berühmten Apostrophe: Madame se meurt! Madame est morte! — Andern mochte wohl dieses hohe Pathos etwas reichlich voll erscheinen, und Voltaire bemerkt fein, daß es in den „Diskursen über die Universalgeschichte" nicht an seinem richtigen Platze sei, und fügt hinzu: als Bossuets Nachfolger auftrat, sei er selbst schon nicht mehr in der Mode gewesen.

Das war Bourdaloue, Hofprediger seit 1670. Er übertraf Bossuet an Scharfsinn und tiefer Gelehrsamkeit. Frau von Sévigné war immer entzückt von ihm, sie verglich ihn mit dem Apostel Paulus; keinen hörte der König so gern wie ihn. Er hat zehnmal zu Advent und in den Fasten gepredigt. Leichenreden hat er nicht gehalten. Seine Spezialität war die Kanzelrede, sein Stil, wie Voltaire bemerkt, kräftig, nicht blühend oder reich an Metaphern. Er wollte mehr überzeugen als rühren und niemals bloß gefallen. Voltaire selbst sieht in ihm den Höchsten in seiner Gattung. Der Geschmack der Zeit hatte sich von dem auf die Sinne berechneten poetischen Pathos der an den Verstand gerichteten Rhetorik zugewandt mit ihren Zergliederungen und Antithesen. Wenn dagegen Fénelon Bourdaloue nicht bewunderte, so ist das, abgesehen davon, daß dieser dem ältern Bossuet früher wirklich nahe gestanden hatte, in der sanften Gemütsart des einfachen Mannes hinlänglich begründet.

Als Bourdaloue alt war, kam Massillon nach Paris, eine milde, feine, fast weltlich graziöse Natur. Er ersetzte Bourdaloue 1704 als Hofprediger und war wieder der Mann eines völlig andern Stils. Gedächtnisreden, die er ebenfalls hielt, z. B. eine auf Ludwig XIV., waren nicht so berühmt wie die Bossuets. Man verlangte in der Gattung wohl mehr Gewalt, als ihm zu Gebote stand. Sein Hauptvorzug beruhte auf der sanften, schönen Anmut seiner Predigten, auf einer Eigenschaft also, die nach Voltaire Bourdaloue verschmähte. Wir verstehen, daß er mit einzelnen Wendungen, die seine Predigt nahm, eine ganz gewaltige Wirkung auf das Gemüt der Zuhörer machen konnte. Die Fastenpredigten, die er 1718 dem kleinen, nachmaligen Ludwig XV. hielt, hatte Voltaire stets auf seinem Tische liegen. Für das „Milieu“ der Rede gelten sie als das Muster. Es ist fast rührend, wenn man die Prachtausgabe von Le petit Carême in die Hand bekommt, die noch 1789 auf Befehl des Königs für den unglücklichen kleinen Monseigneur gedruckt worden ist.

Neben diesen drei in ihrer Art gleich großen Rednern stehen zwei geringere. Mascaron war seit 1666 Hofprediger, hielt 1669 die Fastenpredigt und auch Gedächtnisreden. Er ist bereits schwülstig, noch mehr aber Fléchier, von dem wir acht Gedächtnisreden besitzen, die berühmteste auf Turenne (1676). Seine Metaphern versteigen sich bis ins Unmögliche, und er hat den französischen Theoretikern, wie Condillac, zahlreiche Beispiele für das geliefert, was man nicht machen soll.

Geistlicher Redner war auch der Erzbischof von Cambrai, Fénelon, und zwar ein Mann von evangelischer Milde und Einfachheit. In der französischen Litteratur hat er seinen Platz bekommen durch die lebhafte, blumige, an das Poetische gehende Schilderung seines Telemach, der einen ganz ungewöhnlichen Erfolg

hatte. Uns interessieren seine Gespräche über die Beredsamkeit. Sie waren eins von Herders Lieblingsbüchern. Das Buch enthält auf Grund der antiken Überlieferung — sie kommt zum Ausdruck durch Plato, Cicero, die griechische Schrift über das Erhabne, Horaz von der Dichtkunst und etwas Demosthenes und Isokrates — in schöner dialogischer Form eine Theorie der Rede, die zuletzt ganz auf die Erfordernisse der Kirche übergeht. Angeschlossen ist ein Brief an die Akademie, und das ganze Buch ist erst nach Fénelons Tode 1718 herausgegeben. Der Inhalt ist nicht gerade tief, aber vieles ist sehr fein, und der Grundzug ist überall Natürlichkeit. Man begreift Herders Vorliebe. Denn das Buch steht hoch über den gleichzeitigen deutschen „Redekünsten." Wenn es jemand überhaupt noch für zweckmäßig hält, sich mit einer solchen lehrhaften Schrift eines Franzosen bekannt zu machen, so wird diese am ehesten Anspruch auf seine Beachtung haben. Es folgen darum hier einige Bemerkungen daraus.

Jede Redeweise will entweder beweisen, im schlichten Stil, oder schildern, im mittlern, oder ergreifen, im hohen. Alles, was dem nicht dient, ist bloßer Wortschwall. Das Schildern oder Malen will nicht nur unterrichten, sondern es will auch die Dinge greifbar machen, sodaß sie uns berühren; es wirkt wie Poesie, ohne doch Vers zu sein. Die Poesie ist auch nur eine Kunst, die durch ihre Mittel den täuschenden Eindruck der Natur erreichen will. Ganz ohne das kann die Sprache nicht wirken, der Mensch ist an sinnliche Vorstellungen gewöhnt, er kann nicht lange abstrakt denken, er muß etwas greifbares (du corps) haben. Nach Cicero muß der rednerische Ausdruck fast poetisch sein. Ce presque dit tout (S. 55). — Aber verwerflich ist alles, was diesem Zwecke nicht dient, alles zuviel, wie der Überfluß in den Zieraten der Gotik, alle

Wortspielereien und Wendungen, die nicht der kürzeste Ausdruck der Sache sind. Chercher un détour pour trouver une batterie de mots, cela est puéril. — In der Theorie können wir nichts besseres thun, als wenn wir uns an die Alten halten, und wenn wir dazu aus den feinsten Blüten ihrer Litteratur die Muster wählen. Bei ihnen war das Wort noch eine größere Macht in Staat und Leben als jetzt, wo alle Entscheidung in den Kabinetten der Fürsten getroffen wird. Nur die geistliche Rede verlangt noch Kunstform. — Nun aber ist Fénelon weit entfernt, die jungen Leute hier auf die in Frankreich allein noch praktische Gattung hinzuweisen, was doch so nahe lag, da von den bedeutenden Männern sogar noch einer lebte, Massillon. Waren sie ihm vielleicht alle nicht einfach genug, selbst dieser nicht? Er warnt geradezu vor allen solchen Künsten. Er betont die natürliche Anlage und die Macht eines wahren Eindrucks, die Sache gegenüber dem Sinnen auf schöne Form. Il pense, il sent, et la parole suit. Für einen eindrucksfähigen Menschen ist ja auch der Wert des Beispiels noch größer als Vorschriften. Für ganz überflüssig wird er gleichwohl auch diese nicht gehalten haben, sonst hätte er sein Buch nicht geschrieben.

In das Zeitalter Ludwigs XIV. gehören noch zwei Werke, die zur Ausbildung der praktischen Sprache des Lebens viel beigetragen haben. La Bruyères Charaktere (1687; wir meinen damit natürlich nicht die Übersetzungen nach Theophrast) sind in der Einkleidung bisweilen noch ein wenig antikisierend, aber nach dem Inhalt ganz aktuell und zeitgeschichtlich. Es ist eindringliche Menschenbeobachtung, wie sie bereits in dem Jahrhunderte vorher die Italiener entwickelten (S. 41), und wie sie bei uns, wieder hundert Jahre nach La Bruyère, Lichtenberg zeigt. Daraus folgte dann die Erweiterung des sprachlichen Ausdrucks von selbst. In andrer Weise geschah das durch die Briefe der

Frau von Sévigné, die besten unter den französischen Frauenbriefen. Frauen, sagt einmal La Bruyère, haben mehr Sentiment als Männer. Balzac und Voiture hatten noch nichts davon. Erst die Frauen haben das in den Briefstil gebracht, und wenn sie korrekter im Stil wären, so würden ihre Briefe die Perlen der Litteratur sein. Aber Frau von Sévignés Briefe galten mit Recht den Franzosen als das Muster ihrer Gattung. Veröffentlicht worden sind sie erst nach ihrem Tode († 1696). Dann haben sie aber auch ihre Wirkung gethan. Bei Rousseau werden wir diesen Anregungen wieder begegnen.

2. Voltaire und Rousseau

Die drei größten Prosaiker des achtzehnten Jahrhunderts sind Voltaire, Diderot und Rousseau. Voltaires erste hierher gehörende Schrift, die „Englischen Briefe," erschienen zuerst 1733 und 1734. Dann folgte der „Essai über die Sitten," die erste Kulturgeschichte mit ganz neuen Gesichtspunkten und in einer Schreibweise, die auf die Geschichte noch nicht angewendet worden war, und das „Zeitalter Ludwigs XIV." mit seiner klassischen, treffend und fesselnd geschriebnen Litteraturübersicht, ferner die „Philosophie der Geschichte," das „philosophische Wörterbuch" und alle die zahlreichen kritischen und unterhaltenden Besprechungen der mannichfachsten Gegenstände aus vergangner Zeit und aus dem geistigen Leben der Gegenwart. Herzenswarme und aufrichtige Menschen fühlten sich von der kühlen Stimmung des jeden Augenblick zum Witzeln und Spotten geneigten Beobachters abgestoßen — Carlyle hatte geradezu einen tiefen Widerwillen gegen Voltaire —; wer die Sprache als Kunst ansehen will, dem bietet er in seinen immer leicht geschürzten Prosawendungen einen unerschöpflichen Vorrat an wohlüberlegten und wirkungsvollen Kunstmitteln.

Diderots Sprache hat dann seit der Mitte des

Jahrhunderts namentlich die Beschäftigung mit philosophischen Dingen zu einer angenehmen Unterhaltung gemacht. Ebenso führte er die litterarische Kritik und in seinen „Salons“ (1765—7) die Betrachtung von Kunstwerken in diese leichten, angenehmen Formen hinüber. Mit dem formgewandten, aber weniger tiefen d'Alembert zusammen begründete er das große Sammelwerk der Encyklopädie (1751—66), das in siebzehn Foliobänden das ganze Wissen der Zeit in gefälligem Ausdrucke verständlich machen sollte. Von den drei großen Wortführern der Aufklärung, die man sich wie eine feste Genossenschaft denkt, wenn man von der geistigen Vorbereitung der Revolution spricht, war Diderot ohne Frage der, den am ernstesten die Sache berührt, über die er spricht oder schreibt. Er ist die aufrichtigste Natur, auch menschlich liebenswürdiger als Voltaire oder Rousseau. Sobald wir aber auf die Form, die Kunst des Schriftstellers sehen, ändert sich die Gruppierung nach dem Eindruck, den sich die Franzosen längst gebildet haben, und dem wir folgen müssen. Voltaire hat man in seiner Prosa fast immer eben so hoch gestellt wie in seinen Versen. Sie galt von jeher für natürlich und wurde wegen dieser Eigenschaft meistens geradezu für musterhaft angesehen. Diderot dagegen fand man oft affektiert. Noch mehr aber wurde in dieser Hinsicht von einzelnen Schulen Rousseau verurteilt, dem doch gerade die Prosa so sehr viel verdankte. Wir müssen darum auf ihn und auf dieses Problem etwas näher eingehen.

Die großen Werke, auf denen sein Ruhm beruht, hat Rousseau alle als älterer Mann, als Fünfziger, und zwar ziemlich nahe bei einander, veröffentlicht. Die Neue Heloise erschien 1761, der Gesellschaftsvertrag 1762, und gleichzeitig der Emil. Die Vorarbeiten zu den ersten beiden lagen zwar weiter zurück, und die Heloise wurde im Kreise der Vertrauten schon jahrelang

genossen, ehe sie als Buch gedruckt ward. Von dem früher Veröffentlichten verrät nichts einen Schriftsteller von dieser Bedeutung. Anregend, eigentümlich, paradox war manches. Bei schärferer Beleuchtung aber, wenn beispielsweise ein Lessing daran ging, bestanden die Erstlingsschriften nicht die Probe. Die großen Werke der sechziger Jahre waren von ganz andrer Beschaffenheit.

Rousseau hat also sein großes Talent sehr spät entwickelt, und das ist eine Folge nicht etwa bloß seines unsteten Lebens, sondern es liegt gerade so sehr an einer großen Schwere seines Wesens, die zu der glänzenden formalen Begabung einen der vielen Gegensätze bildet, aus denen sich seine Natur zusammensetzt. Wie schwer ihm seine leichte Prosa geworden war, merkten seine Leser nicht. Er selbst wußte es und sprach es gern aus. Wir sehen also erst dem reifen Manne seine Bedeutung an. Und die feine Grazie seines Stils, das lodernde Feuer und die brennende Ironie, alles was den Fünfzigjährigen ausprägt und auszeichnet, das zeigen auch in demselben Maße die Schriften der folgenden Jahre, die großartigen „Briefe vom Berge" (1764) und die wesentlich in diesem Jahrzehnt geschriebnen Konfessionen. Ein hohes Alter hat er nicht erreicht, und einen Altersstil wie Goethe hat er sich nicht geschaffen.

Wenn man bei dem „Gesellschaftsvertrage" von der unzweifelhaft schönen Form absieht und nur den Inhalt auf sich wirken läßt, so versteht man nicht, wie ein kluger Mensch ein solcher Phantast sein kann. Alle seine Zeitgenossen, die wir zu den Vorläufern des heutigen Sozialismus rechnen, die feinen, klugen und gelehrten Abbés der Salons und der elegant geschriebnen Bücher, so nebelhaft uns heute ihre Gedanken erscheinen mögen, sie waren doch alle vernünftiger als der Verfasser des „Gesellschaftsvertrags." Im Kreise der scharfblickenden und nüchternen Kenner, wo die Damen

nicht überwogen, bei den Diners der Holbach oder Helvetius hieß er nicht umsonst ce fou de Rousseau. Aber das hinderte nicht, daß man seine klingenden und bezaubernden Schlagwörter in Umlauf setzte, daß dies Buch, wenn man absieht von den litterarischen Kreisen, für die die Heloise, oder von den Pädagogen, für die der Emil das Handbuch wurde, volkstümlicher geworden ist als beide zusammen. Wir bemühen uns, diese Zeit zu verstehen, wo, durch die Macht der schönen Rede getäuscht, die Mehrzahl der Menschen für Sinn halten konnte, was doch Unsinn ist. Wir lesen den „Gesellschaftsvertrag“ noch, denn wir empfinden darin, je weniger wir uns bei dem Inhalt denken können, vielleicht um so deutlicher, auch eine Rousseausche Lieblingsphrase — Musik der Prosa!

Die Zahl derer, die den Emil durch eigne Lektüre kennen, ist in Deutschland jedenfalls größer, und zwar infolge des pädagogischen Interesses. Deswegen ist, was gutes und richtiges in dem Buche ist, längst Gemeingut des menschlichen Nachdenkens geworden und in andre Bücher übergegangen. Aber bei diesem Übergange hat sich vom Ursprunge her vieles verändert. Erst die deutsche Pädagogik hat in ihrer hundertjährigen Thätigkeit und in ihren Büchern aus Rousseau einen praktischen Pädagogen gemacht. Wer von hier aus wieder an den Original-Emil geht, wird sich nicht wundern dürfen, darin noch ein großes Stück von ce fou de Rousseau zu finden. Es wäre überflüssig, über die neuen und zugleich guten Gedanken des Emil Worte zu machen. Wir wollen uns nur den Eindruck eines Lesers vorstellen, der die Lektüre des Buches vollendet hat. Glaubt er da einem praktischen Manne oder wenigstens einem Philosophen gegenüber zu stehen? einem Gesetzgeber, einem Organisator? Gewiß nichts von alledem. Der Phantast, der träumende Betrachter, der Märchenerzähler herrscht vor. Dazwischen läßt sich

der Rhetor vernehmen im Stil der großen Kanzelredner der Zeit Ludwigs XIV. und des achtzehnten Jahrhunderts, dann wieder der schlagfertige, mit dialogartiger Schnelle disputierende Kritiker oder der Mann von sprühendem Witz, der mit gleicher Gewandtheit die damals neu in das Gebiet der Unterhaltung übertragnen Kunstausdrücke der Naturforscher spielen läßt, wie die anschauungslosen Reste der herkömmlichen philosophischen Schulsprache. Der eine praktische Gedanke: Rückkehr zur Natur, Abstreifung alles falschen Scheinens, der hier auf die Erziehung angewendet wird, war ja vielfach schon von ihm gepredigt worden, mit Übertreibungen und unhaltbaren Anwendungen, die ihm seine französischen und deutschen Kritiker vorzuhalten nicht unterließen. Der Gedanke war also auch im Emil nicht neu. Aber überraschend war die Anwendung. Nur durfte man nicht zu sehr ins einzelne gehen. Da stießen wieder die Rousseauschen Einfälle hart an die scharfen Ecken des praktischen Lebens an, wie Holbach und andre Spötter zu bemerken für gut fanden, wenn die Damen im Interesse künftiger oder schon vorhandner Nachkommenschaft den künftigen Erzieher priesen.

So geraten wir unvermerkt in die Menge der praktischen Wunderlichkeiten, die dem Kenner der Rousseauschen Lehre nicht neu sind. Der Verfasser des Emil und des Gesellschaftsvertrags war kein praktischer Mann. Ihm lag an einer Sache und ihrem Wesen nichts, nur auf den Eindruck kam es ihm an, den sie auf ihn oder andre machte. Wie er in jungen Jahren dazu kam, die Preisfrage der Akademie von Dijon zu bearbeiten: ob Künste und Wissenschaften die Völker verdorben hätten oder nicht — das erzählt er selbst, und zwar auf sehr rührende Weise. Er hätte ganz zufällig Kunde davon bekommen und durch Eingebung plötzlich die bekannte Lösung gefunden, der Lessing das schöne, klare Wort entgegensetzte: „Kurz, Herr Rousseau

hat Unrecht, aber ich weiß keinen, der es mit mehrerer Vernunft gehabt hätte." Seine Freunde stellten ihm nun in dieser Angelegenheit ein sehr merkwürdiges Zeugnis aus. Diderot, mit dem er später verfeindet war, sagte: Rousseau sei zu ihm gekommen voller Verlangen, den Nutzen der Kultur durch seine Preisarbeit zu erweisen. Er aber habe geraten, es umgekehrt zu machen. Denn wer in der Welt zu Ansehen kommen wolle, müsse sich der herrschenden Ansicht entgegenstellen, und so sei Rousseaus Arbeit zu stande gekommen. Diese Überlieferung wird zwar von manchen Kennern verworfen, aber sie zeigt doch, was seine Freunde ihm zutrauten und dem damaligen Publikum glaublich machen zu können meinten. Und so steht Rousseau fortan allen Thatsachen, großen wie kleinen, gegenüber. Er erzählt sie, er gestaltet sie, er macht etwas daraus. Seine Darstellung interessiert uns immer, sie langweilt uns nie, manchmal gewinnt sie uns, aber wir sind niemals sicher, ob sich die Sache so zugetragen hat, wie er sie berichtet. Über das Geheimnis seiner Kunst hat er in spätern Jahren ein interessantes Geständnis an Hume gemacht, mit dem er kurze Zeit zusammen in England lebte. Dieser teilte es nachher Burke mit, und nun stehen die Worte, wo sie vielleicht keiner sucht, in dessen „Betrachtungen über die französische Revolution." Rousseau meint, daß, um das Interesse der Menschen zu erregen, das „Wunderbare" irgend woher geholt werden müsse. Die alte Mythologie hat keine Wirkung mehr, die romantische mit ihren Feen, Riesen und Zwergen hat sich ebenfalls erschöpft. Es bleibt für den Schriftsteller nur übrig, das ebenso wirkungsvolle Wunderbare im Leben, in den Sitten und Charakteren, in den Situationen der Gesellschaft und in den Ereignissen des Staates aufzusuchen oder, dürfen wir hinzusetzen, zu erfinden. Also das ist eins der Geheimnisse von Rousseaus Schreibart: die Kunst des ge-

schickten „Gruppierens,“ die über viele Mängel des Stoffes hinweghilft. Der beste Geschichtschreiber, sagt Macaulay, sehr bezeichnend für ihn selbst, wendet hie und da absichtlich etwas von der Übertreibung des Märchenerzählers an. Bei Rousseau steht die Sache aber sogar so, daß seine Zeitgenossen ihm überall widersprachen. Viele haben ihm Lüge, Entstellung in selbstsüchtiger Absicht vorgeworfen. Andre lassen es bei krankhaften Einbildungen bewenden. Kurz, er hat gar nicht die Fähigkeit, die Dinge so zu sehen, wie sie sind, oder wie sie andern erscheinen. Die Dinge sind ihm nur die Unterlage für seine Eindrücke, die Mittel für seine Schriftstellerei. Er ist der geborne Journalist!

Rousseaus größte Bedeutung beruht nicht auf den Sachen, den sogenannten Ideen, die er vorgetragen hat, sondern auf der Form des Vortrages selbst. Er hat sich mit seinem eindrucksfähigen Geiste, mit seinem unvergleichlichen Talente für die Form eine Prosasprache geschaffen, wie wir Deutschen sie nicht haben, und wie sie auch die Franzosen vor ihm nicht hatten. Eine Epoche, wie sie Voltaire mit Pascal beginnen läßt (S. 61), fängt wieder mit ihm an. Er hat das Gebiet der Ausdrucksmittel und Wendungen erweitert. Er erzielt durch Stellung, durch Inversionen und Figuren neue Wirkungen. Die Sprache kann nun, so scheint es, alles ausdrücken. Sie folgt den feinsten Schattierungen unsrer Empfindung. Sie kann verschleiern, sodaß der Sinn nur eben durchscheint, wenn es so sein soll. Und denselben Eindruck, den Voltaire an Pascal hervorhebt, den Eindruck des absolut Modernen, wird Rousseau auf jeden heutigen Leser zu seiner manchmal großen Überraschung machen. Ausdrücke und Wendungen, Metaphern, die, wie wir meinen, jetzt eben geprägt sind und darum auch, wie das bei neugebildeten Ausdrücken zu geschehen pflegt, bis zur Übertreibung häufig gebraucht werden, da stehen sie schon! — Aus

den sehr mannichfaltigen Eigenschaften seiner körperlichen und geistigen Natur, die er selbst mit unerbittlicher Ausführlichkeit geschildert hat, und aus den Verhältnissen seines Umgangs lernen wir es verstehen, wie es gekommen ist, daß er den Ausdruck eines neuen Zeitalters, das sich nach ihm nannte, innerlich vertieft hat, daß er alle diese, bis dahin unbekannten Begriffe eines auf größter Reizbarkeit beruhenden Gemütskultus einkleidete und so verständlich machte, daß nun mit einemmale jeder, ohne daß mans ihm erst sagte, empfand, was die guten, einfachen, natürlichen, empfindenden, rechtschaffnen, hohen, edeln Seelen mit ihrem ganzen dazu gehörigen Apparate an Zeit- und Umstandswörtern wollten, als wären sie seine altgewohnten Bekannten. Frauen haben eine viel feinere Empfindung für das, was Männern als solchen fehlt. Für seine Schwächen und lächerlichen Äußerlichkeiten hatten sie mindestens einen ebenso offnen Blick wie die Herren desselben Kreises, die ihn neckten und verletzten. Aber sie fühlten sich durch etwas andres vielfach entschädigt. Sie waren die Träger desjenigen Sentiments, das Rousseau geschaffen und ausgebildet hat. Was das ist, kann ein aufmerksamer Leser noch heute erfahren, wenn er die Sprache eines Rousseauschen Buches auf sich wirken läßt. Wir nannten den Eindruck, den sie auf uns macht, modern. Modern in diesem Sinne empfinden wir alles, was uns ergreift, was unsrer Stimmung entspricht, nichts enthält, was diese hindert oder stört, und dieses „Moderne“ veraltet nicht, wenn sich eine Sprache nicht völlig ändert. In welchem Maße Rousseaus Sprache diesen Eindruck auf seine Zeitgenossen ausüben mußte, machen wir uns klar, wenn wir ihn mit seinem erklärten Nebenbuhler vergleichen. Voltaire standen der Witz, die elegante Leichtigkeit, die Schärfe und die Ironie in gleicher Weise zu Gebote. Auch zur hohen, feierlichen Rhetorik wußte er sich zu

erheben. Die „Sprache des Herzens“ verstand er nicht, sie war Rousseaus alleiniges Eigentum. Als Rousseaus Meisterwerke erschienen waren, übte bei uns Lessing erst die Anfänge seines ruhigen, kritisch betrachtenden Prosastils, der es auch in seiner Vollendung nicht mit der umfangreichen Tonleiter des Franzosen aufnehmen konnte und wollte. Herder schrieb gleich darauf lebendig, aber schwülstig, weit entfernt von Rousseaus Klarheit, die er überhaupt nie erreicht hat. Goethe war noch Student. Und alle die Geringern, die neben ihm, zum Teil unter Rousseaus Einfluß, bei uns ein einfaches, natürliches Deutsch zu schreiben sich bemühten, wie Justus Möser, Claudius, Lichtenberg, gehören auf dieser Stufe ihrer Entwicklung erst in die siebziger Jahre des Jahrhunderts. Damals erschien der Werther (1774), und Goethe ist der einzige, der Rousseaus Anregungen zu klarer, ebenbürtiger dichterischer Gestaltung gebracht hat, während Schiller noch im folgenden Jahrzehnt nur die Übertreibungen seiner Ausdrucksweise nachahmte und überbot, Herder viele einzelne Gedanken auf sich wirken ließ, im übrigen aber Rousseau nur kritisierte, und zwar, wie wir später sehen werden, sehr treffend. Keiner aber hat anschaulicher gezeigt, was der französische Journalist diesem ganzen Geschlecht von Schriftstellern war, als Goethe selbst. Niemals sind von einem einfachen Litteraten solche gewaltige Wirkungen in die Ferne ausgegangen, Wirkungen nicht auf tiefe, neue Ideen oder große sachliche Entdeckungen gegründet, sondern auf das Einfachste, das scheinbar Selbstverständliche, auf den natürlichen Ausdruck, auf eine Sprache, die den Gedanken und Empfindungen der Menschen so treu wie möglich folgen sollte. Und der Mann, dem dieses Instrument, wie keinem andern, verliehen war, hat auch persönlich alle, die in seine Nähe kamen, wenn sie für Mitteilung empfänglich waren, an sich gefesselt. Es ist kein leerer Personen- oder Schön-

heitskultus gewesen, was die Frauen und viele Männer zu ihm hinführte, sondern eine an das Magische grenzende Wirkung, die ein ganz eigenartiges Talent in der Nähe ausübt, indem es dabei alle andern störenden oder widerwärtigen Eigenschaften aussticht und außer Kraft setzt. Der „empfindsame“ Mensch gehört zum Bilde des achtzehnten Jahrhunderts, fast aufs Jahr genau seit seiner Mitte! — und die Grundfarbe dazu ist der charme Rousseaus.

Für sein Meisterstück hielt er selbst die Neue Heloise. In einzelnen Partien glaubte er das Höchste, was in der Diktion zu erreichen wäre, gegeben zu haben und verglich sie mit einem berühmten Roman der Zeit Ludwigs XIV., der Princesse de Clèves von Frau von Lafayette. Der heutige Leser wird, was das Einzelne betrifft, nicht verstehen, warum er gerade diesen Stellen und nicht ebenso gut vielen andern den höchsten Vorzug zuerkannte. Aber als Ganzes genommen zeigt das Werk allerdings alle Gegensätze des Rousseauschen Wesens, alle Eigenschaften seiner Sprache vereinigt: unter ruhiger, glatter Fläche verzehrendes Feuer, im kleinen Kreise und im bürgerlichen Zuschnitt weitausgreifenden politischen Flug und soziale Gedanken, und dazu den ganzen vielseitigen Apparat der Rousseauschen Ausdrucksmittel. Das Buch ist, so zu sagen, die Rüstkammer dieses großen Litteraten. Es gehört wohl zunächst schon eine große Kunst dazu, aus soviel Handlung, daß man sie auf zwölf Seiten verständlich ausführen könnte, einen Roman von ebensoviel hundert Seiten zu machen, und zwar so, daß keine einzige wirklich langweilig ist. Der erste Teil hat am meisten Handlung und Erzählungston. Den zweiten könnte man „Buch der Betrachtungen“ nennen. Alles aber, dort und hier, ist wieder in Briefform gegeben, gesehen also durch die Mitteilung der einzelnen handelnden Personen hindurch. Der Verfasser als Erzähler tritt

mit keinem Worte hervor. Das fordert neue Kunst. Denn er begiebt sich eines bequemen Mittels, schnell etwas aufzuklären. Dafür macht er die Illusion, wenn sie ihm gelingt, um so vollkommner, wenn außer den Handelnden niemand etwas äußert. Aber die Kunst ist schwer. Denn welche Umwege muß die Rede nehmen und darf doch nicht langweilig werden! Dazu kommt die Kunst, eine ganze Reihe von Menschen verschieden von einander und doch jeden für sich seinen bestimmten Stil schreiben zu lassen. Der Briefstil als Litteraturgattung hatte bei den Franzosen schon eine lange Geschichte. Rousseau aber übernahm ihn in seiner Anwendung auf den Roman, also als Ersatz der Erzählung, von Richardsons Clarissa (1748), ließ aber in der Kunst der Ausführung sein Muster weit hinter sich. Goethe wieder im Werther wählte einen Mittelweg: einen einzigen Schreibenden und daneben einen Erzähler, der die Aufzeichnungen des Schreibers gefunden haben will und sie durch Mitteilungen andrer ergänzt. Er erreicht dadurch ebenfalls einen hohen Grad von Anschaulichkeit. Die Kunst, d. h. die Schwierigkeit, ist geringer. Wo die größere Wirkung sei, ist schwer zu sagen, es müßte denn vielleicht jemand Deutscher und Franzose in einer Person sein können. Dem achtzehnten Jahrhundert, Diderot, Lessing und ihren Zeitgenossen, hat Rousseaus zweiter Teil besonders zugesagt, während die neuere Zeit, Goethe und Schiller und die Romantiker, sich an die lebendige Erzählung des ersten hielten und die Betrachtungen des zweiten zu breit ausgeführt fanden. Dieses ist richtig. Aber darum ist die Kunst der Darstellung hier um so größer. Aller Lehrton ist ferngehalten. Die Frauen, bei denen die geistige Herrschaft ist, verstehen ohne viel Kenntnisse und Gelehrsamkeit sich jeder geistigen Stimmung eines andern durch unbewußte Anempfindung zu nähern, ihm zu helfen, zu raten, wo seine erlernte Weisheit zu Ende ist. Sie

sind den Männern an Urteil überlegen. Sie tragen vor, oder ihre Ansichten und sie selbst werden von Dritten geschildert, aber wie in der Unterhaltung eines Salons mit der besondern, innerlichen Anschaulichkeit, die Rousseau eigen ist. Gefühlsseligkeit und heftige Rührung, worin die äußerliche Nachahmung die Hauptsache des empfindsamen Wesens zu sehen meinte, kommen zwar vor, aber doch nur in einzelnen Auftritten. Denn übrigens umgiebt uns Rousseaus dichterischer Realismus mit den Eindrücken wirklichen Lebens. Wesentlich ist dann noch der ganzen Stimmung das Naturgefühl, wozu die Szenerie des Genfer Sees wie eine heroische Landschaft die Unterlage giebt. Goethe mußte sich mit dem intimen mitteldeutschen Landschaftsidyll begnügen und alle größern Naturbilder aus Werthers Beschäftigung mit Homer und Ossian entlehnen.

Rousseaus Stil könnte man ohne die erst nach seinem Tode veröffentlichten „Konfessionen" nicht verstehen, dieses wunderlichste aller Bücher, in dem ein etwa sechzigjähriger Mann mit merkwürdiger Offenheit sein Leben so erzählt, wie er es nach seinem Tode aufgefaßt wissen möchte. Er behauptet, die größtmögliche Wahrheit erstrebt zu haben. Trotzdem überall Phantasterei, Unfähigkeit, die Sachen in ihrer natürlichen Beleuchtung zu sehen, also ein Roman! Zwei Schriftsteller stehen ihm besonders nahe: Montaigne, der allem eine Form zu geben wußte, aber niemals eine gar zu scharf und tief eingedrückte, und der Philosoph Seneca, ein Mann von fast universaler Bildung, der Erfinder oder Hauptvertreter eines pointierten, auf möglichst scharfem, prickelndem Ausdrucke und auf kurzen, antithetisch gestellten Sätzen beruhenden Prosastils. Dazu kommt noch Plutarch, der den Franzosen durch eine ältere, bei ihnen für klassisch geltende Übersetzung längst zugänglich geworden war. Seine anspruchslose, unterhaltende, oft spannende Art, die mannichfaltigsten Dinge aus der

Welt des Altertums zu erzählen, hatte Rousseaus Phantasie von den Kinderjahren an fruchtbaren Stoff zugeführt. Über diesen Lieblingsschriftsteller hat er in seinem Emil ein noch für die heutige Geschichtschreibung beachtenswertes Wort: „Die Physiognomie zeigt sich nicht in den großen Zügen, der Charakter nicht in den großen Vorgängen. In den Kleinigkeiten sieht man die wahre Natur. Die Dinge des öffentlichen Lebens sind zu allgemein oder vollziehen sich zu gleichförmig.“ Diese drei Schriftsteller gaben Rousseau eine Menge Sachen in hübscher, origineller Form, nirgends schwere Gelehrsamkeit, stets unter dem Gesichtspunkt, was für ein Eindruck mit der Sache zu erzielen sei. Das war ja auch sein eignes schriftstellerisches Prinzip. Daher kommt seine Vorliebe für den Briefstil und den Dialog, seine Abneigung gegen die Periode, an deren Stelle er kurze Sätze und Gegensätze giebt. Bisweilen steigert sich auch wohl die Antithese zu fast inhaltsleerem Bombast, so wenn er am Schlusse der bekannten Erzählung von dem Marschall Turenne, dem sein Diene aus Verwechslung einen Schlag gegeben hat, ausruft: „Vergleiche diese Gegensätze, liebe die Natur, verachte das Vorurteil, da hast du den Menschen!“ Das ist der Anfang des bekannten Bulletinstils von Napoleon I. Meistens aber sind Rousseaus Antithesen, wenn auch gesucht, doch geistreich, und sein Ausdruck bleibt noch schön, wenn er in seiner Übertreibung auch einen starken Überschuß über den Inhalt ergiebt.

3. Die Theorie und die Neuern

Wir wollten bei Rousseau länger verweilen, weil er auf die deutsche Prosa den größten Einfluß gehabt hat, und weil wir noch heute alle Ursache haben, uns den Sinn für die Ausdrucksmittel eines der größten modernen Schriftsteller zu erhalten, wenn auch seine Gedanken, soweit sie etwas wert waren, längst Gemein-

gut und seine Erzählungen uns gleichgiltig geworden sind. Die Franzosen haben eine neue gleich bedeutende stilistische Epoche, wie sie sie von Rousseau an rechnen, noch nicht wieder gehabt. Die wenigen Bemerkungen, zu denen uns ihr weiterer Prosastil Veranlassung giebt, führen uns noch einmal auf seinen Einfluß und auf das Verhältnis der Neuern zu ihm zurück.

Als Rousseau sich bereits auf der Höhe befand, entstanden auch die Artikel über Sprache, Litteratur und Stil in der Encyklopädie. Weniges darunter rührt von Voltaire her, bedeutend mehr von d'Alembert und vieles, abgesehen von Unbedeutendern, wie Mallet, Jaucourt, Beauzée, von Marmontel. Wenn man diese, alles zusammengenommen, doch ziemlich umfangreichen Auseinandersetzungen [10]) über die Theorie des Prosastils gelesen hat, so bekommt man, im Vergleich zu dem, was Fénelon (S. 65), der Abbé de Pons († 1732) und Condillac († 1780), sowie in vielen gelegentlichen frühern Bemerkungen Voltaire bereits gesagt haben, den Eindruck eines manchmal recht gut gemeinten, aber doch recht trivialen und praktisch wenig brauchbaren Hin- und Herredens über Dinge, die schon sehr viel besser behandelt worden waren. Im allgemeinen ist es nun die Theorie des Klassizismus, die hier vorgetragen wird. Von den drei Stilarten wird dann für die Poesie die höhere ganz verworfen und nur die schlichtere zugelassen. Ihr Charakter soll in der logischen Folge des Gedankens bestehen. Jedes Wort soll seinen richtigen Platz haben. Der Ausdruck soll korrekt sein und auf dem natürlichen Eindruck der Sache beruhen, auf dem Gefühl, er soll also ebenfalls ungekünstelt sein. Die Beredsamkeit soll im Gegenstande liegen, nicht in der Sprache. Mit Figuren soll man vorsichtig sein, bildlichen Ausdruck soll man nicht suchen. Kurz, Sprechen und Schreiben ist mehr Talent als

Kunst. Am originellsten äußert sich, aber nur bei einzelnen Anlässen, d'Alembert, durchweg am unterhaltendsten ist ohne Frage Marmontel, der wenigstens sehr schön schreibt. Aber wenn wir auf die praktische Brauchbarkeit seiner angenehm vorgetragnen Lehren sehen, so findet sich das Beste fast in allen Fällen schon bei Cicero in irgend einer der rhetorischen Schriften.

Was nicht korrekt, scharf und klar ausgedrückt ist, ist nicht französisch. Dieser Satz findet sich schon bei einem Vorgänger der Encyklopädisten, dem früher genannten Abbé de Pons († 1732), und er ist bis heute der Satz der Klassizisten geblieben. Buffons berühmte Akademierede über den Stil (1753) ist darauf gegründet, und wie der hervorragendste moderne Vertreter, Nisard († 1888), oft ausgeführt hat, verdanken die Franzosen dem Bekenntnis einen gleichmäßig guten Prosaausdruck in Schrift und Rede, während dergleichen in den andern modernen Sprachen mehr au hasard du génie ist. Der Ausdruck soll dem Gedanken genau das Gleichgewicht halten, nicht mehr, nicht weniger sein. Ein Rest für Stimmung, Phantasie oder poetische Anregung bleibt nicht zurück. Das Modell dieses Klassizismus ist Racine, und Boileau hat die ersten vollständigen Regeln dazu gegeben. Demselben Klassizismus verdanken die Franzosen also ebenfalls ihre Poesie, die sich für unser Gefühl meist nicht sehr von der Prosa unterscheidet und uns darum gewöhnlich nicht befriedigt, wenn wir gleich in kühlem Nachdenken den Wohlklang und eine gewisse musikalisch-rhetorische Wirkung ihrer Form gelten lassen. La poësie française est une des plus scrupuleuses, sagt ganz vortrefflich Condillac. Wir aber denken vielleicht: was thue ich mit einer gewissenhaften Poesie? Condillac gelangt von da aus ganz folgerichtig zu dem Satze, daß in Frankreich die Sprache der Poesie und die der Prosa fast gleich seien, wie auch in dem modernen Italien, wo Metastasio nicht mehr

spreche, wie einst Dante und Petrarca in ihren Strophen.

Trotzdem heißt es bei d'Alembert in der Encyklopädie, daß Dichter gewöhnlich schlechte Prosa schreiben, und von dieser Regel wird nur Voltaire ausgenommen. Rousseaus Prosa dagegen sei „hart." Ein andrer, Beauzée, nennt sie geradezu schlecht. Aber seine Verse behandeln sie als Musterstücke, womit sie ihre Vorschriften belegen. Dasselbe thut Condillac. Daß sie nun mit seinen Gedichten als mit beachtenswerten Gegenständen neben seiner Prosa überhaupt noch rechnen, ist uns auf den ersten Blick unverständlich, aber von ihrem Gesichtspunkte aus und bei dem immerhin rhetorischen Charakter der klassizistischen Poesie ist die Rousseausche als solche wenigstens noch zu beachten. Nun aber kommt Rousseaus Prosa, ohne Vers zu sein, doch diesem Charakter ganz nahe. Man könnte darum denken, daß diese Eigenschaft seiner Prosa als einer Kunstgattung zum Vorwurf gemacht worden sei. Aber der Grund liegt tiefer. Mit Rousseau ist es den Franzosen eigen ergangen. Auf eine an Abgötterei grenzende Verehrung bei den meisten seiner Zeitgenossen folgte nach seinem Tode ein starker Rückschlag, um so merkwürdiger, als bald die große Revolution anbrach, die nun doch, so sollte man meinen, ihrem Verkünder den höchsten Nachruhm hätte bringen müssen. Aber die Republik, die den Politiker und den Sozialisten Rousseau gelten ließ, begünstigte ja in litterarischen Dingen gerade die Rückkehr zum Klassizismus, und nun gab man auch den Schriftsteller Rousseau preis, den schon Voltaire und die Encyklopädisten vom Standpunkte eben dieses Klassizismus aus verurteilt hatten, und bald kam die Zeit, unter dem Konsulat und dem Kaiserreich, wo auch im übrigen das Andenken an ihn in der Gesellschaft unbequem wurde. Als die Bourbonen zurückkehrten, war sein Name bereits so gut wie

geächtet. Aber sein litterarisches Vermächtnis hatte schon vorher seine Landsmännin, Frau von Staël, übernommen. Sie deckte zuerst die Ränke seiner klassizistischen Gegner auf und bemerkte bereits 1800 in ihrem Buche über die Litteratur — das unter uns bekanntere Buch über Deutschland trat erst 1812 an die Öffentlichkeit —, sie glaube das planmäßige Vorgehen einer Klique darin zu sehen, daß man seit geraumer Zeit unter ausgezeichneten Prosaikern Rousseau nicht mehr nenne, denn vergessen haben könne man ihn doch nicht. Damals schon entwickelte sie ihre Theorie von dem empfindenden Geiste des Nordens, der berufen sei, die kühle, antikisierende Formvollendung der lateinischen Litteraturen zu überwinden. Und dann kam auch die Zeit, wo man Rousseau nicht mehr ignorieren konnte. Die romantische Schule in Frankreich hat den Schriftsteller Rousseau wieder zu hohen und verdienten Ehren gebracht.

Auf die Romantiker und auf die ganz Modernen näher einzugehen hat für die Prosa, um die es sich für uns handelt, keinen Zweck mehr. Daß sie wiederum die Grenzen des Ausdrucks seit Rousseau erweitert haben, ist bekannt und schon bei dem Stoffgebiet, das sie nun einnehmen, begreiflich. Mit Recht kann daher Sainte-Beuve von Gautier († 1874) sagen, der könne alles schildern, das Wort indicible gebe es nicht mehr, und für Zola ist Voltaires Prosa bereits eine „trockne Sprache." Natürlich, denn innerhalb der Beschränkungen des Klassizismus könnten alle diese die Eigenschaften ihres Stils nicht mehr entfalten. Klingt es nicht echt — echt Rousseauisch und echt weiblich —, wenn George Sand in einem ihrer kleinen Romane des genre champêtre plötzlich ausruft: rien ne soulage comme la rhétorique! — Aber auf der andern Seite sind die Modernen, die keineswegs Klassiker im frühern Sinne sein wollten, wieder weit über ihn hinausgegangen, und mit ihrem Realismus sind viele von ihnen in einen merkwürdigen Gegen-

satz zu ihm getreten. Wenn man nämlich auf die wortkarge Blasiertheit mancher dieser modernen Stilisten in ihren Beschreibungen und Schilderungen Acht giebt, so erscheint einem dagegen Rousseaus Rhetorik noch naiv oder gar kindlich. Rousseau steht eben noch in einer idealen Entwicklungsreihe, die sie bereits verlassen haben. Ihnen gegenüber erscheint seine Prosa streng und klassisch, wenn die Klassizisten sie auch dafür nicht gelten lassen wollten. Frau von Staël hat also Recht behalten. Rousseau ist bis zur Stunde eine Größe, mit der man in Frankreich rechnet, wenn Fragen der schriftstellerischen Technik erörtert werden.

Wir folgen dem nicht weiter. Er und seine bessern Nachfolger genügen uns als Beispiele eines konkreten und lebendigen Prosaausdruckes, auf den hingewiesen werden mußte. Allzunatürliche und verwilderte Buchsprache haben wir im eignen Lande genug. Dagegen möchten wir noch zweierlei Erscheinungen der praktischen Prosa erwähnen, die von ganz verschiednem Ausgangspunkte aus die Richtung auf das gleiche Gebiet des Lebens genommen haben.

Voltaire sagt in einem verhältnismäßig interessanten Artikel der Encyklopädie — éloquence —: „Unsre ganze praktische Beredsamkeit ist gegenwärtig die des Calvus.“ Wir müssen uns erinnern, daß er die Kanzelredner nicht zu der praktischen Gattung rechnete, und daß die Worte lange vor der großen Revolution niedergeschrieben worden sind. Gleich nach ihrem Anbruche trafen sie schon nicht mehr zu. Da erschienen die kurzgefaßten, schnelltreffenden Flugschriften von Siéyes, und gleichzeitig ertönten Mirabeaus hohe Reden.[11]) Auf sie folgte bald das Pathos der Revolutionsredner, das wahrlich nicht mehr an Calvus erinnerte.

An diese unmittelbar aus dem Leben gegriffne Gattung schließen wir einige Bemerkungen über einen

klassisch gebildeten, sogar philologisch geschulten Schriftsteller an, der außer rein wissenschaftlichen Arbeiten nach guten, zum Teil antiken Mustern sich einen völlig praktischen, sogar volkstümlichen Brief- und Abhandlungsstil ausgebildet hat. Das ist Courier († 1825). Seine politischen Pamphlete sind ganz ausgezeichnet. Man möchte sie beinahe mit Swifts Tuchhändlerbriefen oder mit den Juniusbriefen vergleichen. Ganz besonders noch ist ihnen eigentümlich der Wert, den ihr Verfasser auf die klassische Form legt. Und die Form, die diesen wenig umfangreichen Schriften ihre Stellung in der Litteratur gegeben hat, erscheint hier als Ergebnis eines geläuterten Geschmacks und emsigen Studiums. Bei Sièyes und Mirabeau war es Anlage und Genialität, die nach Ausdruck suchten.

4

Engländer [12])

In der Litteratur der Franzosen finden wir Korrektheit des Ausdrucks. Wir machen uns auch von ihrem Klassizismus das zu nutze, woran es bei uns oft fehlt. Es sind äußerliche Dinge, formale Eigenschaften, über die man am ehesten Regeln geben kann. Wir fühlen dabei, daß im übrigen diese Litteratur unsrer Art zu empfinden wenig entspricht, wir vermissen an ihr etwas, wovon doch manchmal in ihr die Rede ist, das Sentiment oder, sagen wir lieber, unsre Art von Sentiment. In diesem Punkte steht uns die englische Litteratur viel näher, und die Litteraturgeschichte unsers eignen achtzehnten Jahrhunderts verzeichnet ja, was wir von ihr gelernt haben. Wir nennen es Tiefe oder Inhalt oder Gedanken und können damit doch nur jedesmal einen Gegensatz bezeichnen gegen das rein Formale, was wir in der englischen Litteratur nicht suchen. Tasso schwebte dasselbe vor, als er es so ausdrückte: der Stil einer Rede beruhe auf den concetti, nicht nur auf den einzelnen Worten und ihren Verbindungen (S. 54). Es ist also, für unser Gefühl wenigstens, der lebensvollere Inhalt, der uns bei den Engländern anzieht. Unsre Beobachtungen gehen aber auf die Mittel des Ausdrucks. Wir möchten also, um es kurz zu sagen, auf diesem Gebiete des Ausdrucks einige Züge sammeln, die noch jetzt nützlich

sein könnten. Sie werden sich auf eine bestimmte Art der Prosa beschränken, weil diese den andern modernen Völkern mehr oder weniger fehlt, und weil sie gerade für die Fragen, die uns beschäftigen, Interesse hat. Es ist aktuelle Litteratur, Geschäftsprosa, teils als politische Abhandlung, teils als Rede, aber in dieser Form nicht Kanzel- oder Schulrede, wie anderwärts, sondern praktische, politische Rede. Wir haben etwas davon in Frankreich kennen gelernt, aber erst seit der großen Revolution, etwas davon wird uns auch später in Deutschland begegnen. Aber in England ist diese Art von Mitteilung früher und in vollkommnerer Weise ausgebildet worden, und zwar deswegen, weil sie im praktischen Leben entstand, unmittelbar unter den Einwirkungen der Geschichte des Staates. Die Gattung ist durchaus naturwüchsig. Die Theorie in den hundert Jahren von Milton bis auf Samuel Johnson hat sich nicht oder doch nur ganz nebensächlich mit ihr beschäftigt. Auch verdankt sie ihrerseits der Theorie so gut wie nichts. Die gebildeten Franzosen reisten nach Ludwigs XIV. Tode vielfach in England und hatten Gelegenheit, das Leben der Engländer kennen zu lernen. Aber trotzdem findet z. B. Voltaire (in dem Artikel éloquence der Encyklopädie), daß die Engländer ungeachtet ihres entwickelten Verfassungslebens keine Muster der öffentlichen Rede im Sinne der Alten oder auch nur in der Art der französischen Kanzelreden hätten. Dieses Urteil können wir uns nur so erklären, daß Voltaire an der englischen Rede die Kunstform vermißte, ohne die er eine solche Rede als Litteraturgattung nicht gelten lassen wollte. Und es ist etwas richtiges daran, insofern die Engländer den hohen, dem Altertum angenäherten Stil, wie er sich in der Kanzelrede der Franzosen wiederfand, nicht lieben. Aber eine Form, einen Stil hat die englische Rede und die ganze mit ihr zusammen-

hängende Prosa dennoch. Es tritt das nur nicht so rein und als etwas äußerliches hervor, es liegt tiefer im Inhalt. Wir müssen es zu finden suchen.

Das Zeitalter Elisabeths und Shakespeares hat noch nichts von dieser Prosa. Unter Karl I. werden die Kämpfe um die Verfassung lebhafter. Bald erscheinen politische Flugschriften und die Reden Cromwells, die uns Carlyle verständlich gemacht hat. Sie haben so gut wie gar keine Kunstform, aber sie drücken in einer merkwürdigen, neuen, treffenden Weise die auf einen ganz bestimmten Gegenstand gerichteten Gedanken eines Menschen aus. Hier knüpft alle weitere Entwicklung an. Wir bedienen uns dafür einer feinen Beobachtung Jonathan Swifts. Allzuvertraulicher Ton in der Unterhaltung, meint er, geht bei den Nordländern, wo aller feinere Schliff Kunst ist, leicht ins Gewöhnliche und Derbe über. In England bemerkte man hier einen Unterschied sogar bei Hofe, und man führte ihn auf Cromwell zurück. Swift selbst erklärt sich ihn als Gegenwirkung gegen den gezierten Kavalierstil unter den ersten Stuarts. Denn die höchste geistige Kultur habe England in der ersten, friedlichen Zeit Karls I. und in ihren Damensalons gehabt. Weiterhin zeigten sich gegen den Anfang des neuen Jahrhunderts in England Anzeichen einer kürzeren, natürlichen, mehr an die Sprache des Lebens anknüpfenden prosaischen Schreibweise, die von ihren Gegnern, den Gönnern des ältern Periodenbaues, zerhackt, zerstückt und verstümmelt genannt wurde. Sie gewann jedoch die Oberhand. Ihr erster mustergiltiger Vertreter ist Addison.

Auf dieser Grundlage haben die Engländer ihre politische Rede geschaffen. Sie hat Unterschiede und Gemeinsames, hat also die Erfordernisse zu einem Stil. Sie ist natürlich gewachsen, also national, und hat doch soviel Kunst angenommen, daß sie dadurch auf die Höhe einer Litteraturgattung gehoben wird.

der Kunstlehre, die sich in Frankreich soviel mit der Rede beschäftigt, verdankt sie, wie bemerkt, nicht viel. Denn die Theoretiker haben sich in England der Dichtung zugewandt. Wohl aber können wir etwas einer Theorie entsprechendes gewinnen aus den Urteilen der Zeitgenossen, der einstigen Zuhörer sowohl wie solcher, die den Nachlaß der Verstorbnen herausgaben oder besprachen. Auch in den gehaltenen Reden selbst als Gegenreden und in ihren Beziehungen auf andre liegt manches Wort der Kritik, das über den sachlichen Inhalt hinausgeht. Insofern ist die Lektüre dieser ältern englischen Redner für jemanden, der Sinn für das Praktische in der Rhetorik hat, außerordentlich dankbar. Nirgends hat das öffentliche Leben die Rede so gefördert wie in England. Zwei Parlamentshäuser in ihrer sich gegenseitig treibenden Kraft! Zwei Revolutionen waren durchgemacht, die zweite ohne Blut und Gewalt. Gewisse Grenzlinien, die ersten deutlichen in einem europäischen Lande, waren gezogen zwischen der königlichen Gewalt und einer ihr annähernd gleichen Volksmacht. Nach dem Tode der Königin Anna kamen die Könige aus dem Hause Hannover auf den Thron, die sich nicht als Engländer fühlten. Um so größere Bedeutung gewannen die Parteien, und in diesem lebhaften innern Kriege führten unter den zwei ersten Georgen die Whigs über vierzig Jahre lang das Ministerium. Als sie es schließlich wieder an die Tories verloren, hatte man in Georg III. einen König mit so vielen Eigenschaften, die an einem unbedeutenden Herrscher die Gegner stärken müssen, daß durch alle Verwicklungen, die er schuf, die englische Freiheit und diese politische Rede mehr gefördert wurde, als wenn der König anders gewesen und alles in Frieden abgegangen wäre. Außer den beiden großen Parteien und dem Ministerium mit seinem Anhang schuf er in seiner Umgebung, in den

sogenannten Königsfreunden eine vierte Gruppe, die er je nach der Lage gegen oder für die Minister auszuspielen pflegte. Gerade in diesen Verwirrungen, zu denen von außen bald der Abfall der nordamerikanischen Kolonien hinzutrat, erstarkte die Opposition und in ihrem Dienste die politische Rede.

Was für sie diese Zeit bedeutet, zeigen schon zwei im Druck erschienene Flugschriften, wie sie keine andre Litteratur hat: Jonathan Swifts Tuchhändlerbriefe von 1724 und die 1769—72 gedruckten Briefe des Junius. Der Dechant von St. Patrick in Dublin wendet sich namenlos, als Tuchhändler verkleidet, gegen das einem reichen Eisenbaron zum Schaden seiner irischen Landsleute verliehene Münzmonopol, und ein Unbekannter greift als Junius ohne eine besondre Maske erst leise und allmählich, dann immer heftiger einen Würdenträger, Minister, Günstling nach dem andern an. Sie fallen zu Boden mitsamt ihren Verteidigern, und das wird vorgeführt in einer Sprache, die über alle Register verfügt. Das Kunstvollste in seiner Art ist wohl die Abhandlung, durch die Georg III. selbst bloßgestellt wird, ohne daß doch dabei die englische Loyalität gegen die allerhöchste Person außer Acht gelassen wird, die dann freilich sachlich zu nichts weiterm verpflichtet. Bloß als Sprachdenkmäler betrachtet, als Inbegriff des vollendeten Ausdrucks für einen sachlichen Inhalt politischer Art, stehen diese beiden Schriften auf der höchsten Stufe. Und daß die Zeit solcher Denkmäler würdig war, lehrt eine merkwürdige Thatsache. Das Geheimnis des Verfassers, ohne das solche Schriften nun einmal keine Wirkung haben können, ist für den Dechanten gewahrt worden, so lange es nötig war, in Bezug auf die Juniusbriefe aber bis heute nicht aufgehellt. Junius ist für uns namenlos. Die Tuchhändlerbriefe erreichten ihren Zweck, die Aufhebung jener Münzmaßregeln, und der unbekannte Junius

schrieb, während seine Gegner zur Rechten und zur Linken unter seinen Streichen fielen, in einer Sprache, die nicht wieder vergessen wurde, die Grundzüge eines whigistischen Staatsrechts: vom Könige, der kein Unrecht thun kann, weil seine Minister ihm dies gefährliche Geschäft abnehmen, und von dem durch richtige Volkswahl bestellten Hause der Gemeinen an bis zu dem freien Gerichte und der Preßfreiheit, die dieses ganze Leben erst möglich machte.

Solche lebhafte Meinungskämpfe mußten der öffentlichen Rede Nahrung geben, die ihrerseits schon lange ein unentbehrliches Hilfsmittel der Staatsverfassung war. Andres, was fördernd eingriff, lag im Brauche. So dauerten die Sitzungen lange; Hauptreden von halben, ganzen, ja mehreren Tagen waren keine Seltenheit. Nichts trieb zur Eile. Alles konnte in Ruhe überdacht werden. Ausführlichkeit, wenn sie erlaubt ist, ist jeder Kunstrede förderlich. Alles Eingehen in Einzelheiten nähert die Erzählung der Wirklichkeit, die sie schildern muß, schafft ferner dem Überredenden den Vorteil einer allmählichen, nicht zudringlichen Anwendung seiner Mittel, und endlich beruht auf dieser Ausführlichkeit, der Hervorkehrung immer wiederholter Nebenbeziehungen, die Kraft eines wichtigen Bundesgenossen für den Redner, des Humors! Die Macht dieses Kunstmittels kann man noch jetzt manchmal durch die Zeitungsauszüge heutiger englischer Parlaments- und Bankettreden hindurch empfinden, während in deutschen Reden die komische Wirkung fast immer an einer einzelnen Wendung, einem Witz, hängt. Manche Gewohnheiten gaben diesem rednerischen Humor Anhaltspunkte, so z. B. daß man ein Mitglied des Hauses oder eine anwesende Persönlichkeit nicht mit Namen nannte, sondern nach einer umschreibenden Bezeichnung suchen mußte, was den feinen Kopf auf Ungewöhnliches und immer Neues

brachte. Als der ernste, sinnende, idealische Burke den leitenden Minister, dessen Verhalten er zu kritisieren hatte, zum erstenmale und dann wieder und wieder den „nobeln Lord mit dem breiten blauen Bande“ (des Hosenbandordens nämlich) nannte, da war das gewiß jedesmal ein olympischer Witz und doch in seiner Erfindung, möchte man sagen, selbstverständlich einfach. Und ein alter Diener des Sheridanschen Hauses war noch jahrelang in London dafür bekannt, daß er seines Herrn üblichen Schlußsatz: My Lords, I have done getreu im Tone des berühmten Originals wiederzugeben wußte.

Das führt auf einen neuen gemeinsamen Zug der englischen Redner, auf das Studium, das keine Kunstrede entbehren kann. Die bedeutendern unter diesen Männern waren nicht, wie bei uns, nur Parlamentarier, also Staatsmänner, Advokaten oder sonst Juristen, sondern sie waren von Haus aus noch etwas andres, nämlich Schriftsteller, Dichter, Popularphilosophen, wie Swift, Bolingbroke, Chesterfield, Burke, Sheridan. Politische Gegner haben manchmal dieselbe Schule besucht und erinnern sich mit Vergnügen ihrer gemeinsamen Schulstudien, deren Gegenstände ihnen lebendig geblieben sind. Sie trieben früher Cicero und griechische Redner mit Rücksicht auf ihre Bedeutung für spätere praktische Aufgaben. Und später messen sie ihre Aufgaben und Stoffe wieder an den ewig giltigen früh erlernten Regeln und Gesichtspunkten der Alten. So erinnern in Burkes großer Rede für Nordamerika (22. März 1775) zahlreiche Wendungen und Ausdrücke an ganz bestimmte demosthenische Reden, und doch war Burke der sachlichste von allen, bei dem alles dem entscheidenden Augenblicke dienen mußte, und der niemals Prinzipien und Theorien ausführte, so nahe ihm das bei seiner völlig universalen Bildung gelegen hätte. Es war also natürlich, daß er mit seinem großen grie-

chischen Vorgänger oft zusammentraf, und ebenso natürlich erscheint uns jetzt die Wirkung, die er dadurch erreicht hat. Erst wenn wir seinen Studien nachgehen, entdecken wir zu unsrer Überraschung die künstliche Grundlage.

Gerade wie wir es in den Erzählungen der Alten lesen, bei Cicero oder Plutarch, tauschten damals in England diese Männer ihre Gedanken über gehaltene Reden aus und erinnerten sich noch nach Jahren der Eindrücke, die einzelne solcher Reden über die Wirkung des Tages hinaus für die kommende Zeit gewährten, und halfen so die Grundlage für eine Art von Überlieferung dieser Glanzzeit englischer Beredsamkeit bilden. Und dann studierten sie wieder an ihren Zeitgenossen, was an ihnen technisches zu lernen war. Das Studium der frühern Redner, selbst der Alten, sagt Lord Chesterfield, giebt wohl einen gewissen knack, aber die Hauptsache, die Anwendung von Ironie und Witz, läßt sich nur im Verkehr mit weltförmigen Menschen gewinnen. Und ein später Nachzügler, Lord Brougham, verdankte für dieses Sachliche, für die Aufgabe, jeden Punkt des Materials in den Dienst der ganz bestimmten Sache zu stellen, am meisten zwei Advokaten, die er in seiner Jugend eifrig hörte. Von einem Geistlichen aber lernte er damals, daß man, um in entscheidenden Augenblicken große Wirkung zu üben, nicht etwa laut, sondern gerade recht leise sprechen müßte, und noch im hohen Alter ließ sich der eitle alte Herr gern auf diese einstigen sprichwörtlichen Erfolge seines „Flüstertons“ (the Broughams whispers) anreden.

Wie uns die große allgemeine und wissenschaftliche Bildung dieser englischen Redner charakteristisch erscheint, so fällt uns noch etwas andres auf. Ein großer Teil von ihnen stammt aus Irland, so Swift, Burke, Sheridan, Canning, Sir Philip Francis, gehört also dem Stamme an, dem man große Darstellungsgabe

zuzuschreiben pflegt, wie sie Oliver Goldsmith, und tiefe Empfindung nebst dem dazu gehörigen Ausdruck, wie sie Sterne hat. So sprach man denn auch schon damals von einer irischen Rednerschule. Der Dichter Thomas Moore lehnt in der Biographie seines Landsmanns Sheridan diesen Gattungsnamen ab, so schmeichelhaft er auch für sein Land sei. Die Iren hätten zwar Phantasie, aber lange vor Burke und Sheridan hätte schon der ältere Pitt diesen lebendigen, bilderreichen, treffenden Ausdruck spielen lassen, der also so wenig Eigentum der irischen Schule wäre, wie man es seit Bacon den einzelnen Philosophen als Verdienst anrechnen dürfte, daß sie nicht mehr langweilig schrieben.

Wenn wir nun einige dieser klassischen Redner des achtzehnten Jahrhunderts kurz betrachten wollen, so dürfen wir an dem ältern Pitt nicht vorübergehen. Denn wenn man die Frage, wer unter allen der größte gewesen wäre, stellen wollte, so würden sich vielleicht die meisten Stimmen auf ihn vereinigen. Seine Zeitgenossen schreiben ihm einzeln alle Vorzüge zu. Ein äußerst feinsinniger Mann, der früh im auswärtigen Dienst in Indien starb, Hugh Boyd, zufällig ebenfalls ein Ire und einer, an dem lange der Verdacht haftete, die Juniusbriefe geschrieben zu haben, bemerkt in der Vorrede zu Pitts Reden, die er 1779 herausgab, daß Pitt alles, auch das kleinste und gewöhnlichste, als Redner zu heben und zu adeln gewußt habe. Aber abgesehen von manchen Einzelwendungen, die diese Beobachtung bestätigen können, geben uns doch die Reden keinen vollwiegenden Eindruck mehr. Es geht uns nicht viel anders, als wenn wir bei Cicero für eine ältere Zeit, wo die Überlieferung noch nicht ausreicht, auf die beliebte Wendung treffen: man könne darnach ahnen, ein wie großer Redner der oder der gewesen sei.

Nicht anders steht es auch mit dem Manne, mit dem wir billig beginnen müssen, wenn wir unsre Be-

obachtungen an einzelnen dieser Redner fortsetzen wollen, nämlich mit **Bolingbroke**. Er war unter der Königin Anna Minister gewesen, seit Marlboroughs Sturz 1710 in leitender Stellung. Er war der letzte Toryminister für lange Zeit. Als Georg I. die Regierung antrat, flüchtete er nach Frankreich, wo er, nach Voltaires Worten, die Grazie des französischen Ausdrucks mit dem Geiste seines Heimatlandes verbinden lernte. Nach England zurückgekehrt, versuchte er seit 1723 vergeblich gegen den Leiter des Whigministeriums, Robert Walpole, aufzukommen, und lebte dann als Privatmann und Schriftsteller im Kreise seiner geistesverwandten Freunde, Swift, Pope und andrer. Als Publizist hielt er sich natürlich zu der Opposition; und seine Staatsschriften und Reden, die ihn zum ersten Redner seiner Zeit machten, gehören dieser Periode seines Lebens an. Was er sprach, ist verloren, und was er schrieb, giebt ihn von dieser Seite nicht wieder. Es ist bezeichnend für ihn, daß er bald nach seinem Tode zwar nicht vergessen war, aber doch nicht mehr gelesen wurde. Sein Einfluß auf die Mitmenschen war groß. Er hatte sich schon bei Bolingbrokes Lebzeiten, so zu sagen, erschöpft. Viele wußten sich später gar keine Rechenschaft mehr darüber zu geben, worin denn eigentlich seine geistige Größe bestanden habe. Burke, der in seiner Blüte dem nächsten Menschenalter angehört, hatte noch eine persönliche Erinnerung an ihn. Burke galt für den aufrichtigsten und reinsten Charakter und bemerkt einmal, er zitiere Bolingbroke nicht und habe auch von seinen Werken keine deutlichen Eindrücke; für seinen Geschmack sei er zu anspruchsvoll und zu oberflächlich. Das ist für beide Teile gleich bezeichnend, und sehr wohl fügt sich dazu eine Schilderung Lord Chesterfields, der ihn kannte, und der ganz der Mann darnach war, ihn zu beurteilen. Bolingbroke, sagt er, hatte eine große, weite

und ganz auf klare Begriffe gegründete Kenntnis. Er kannte die politischen, wirtschaftlichen und geistigen Verhältnisse aller Länder Europas besser als irgend einer seiner englischen Zeitgenossen. Das glücklichste Gedächtnis, das er, wie sein Taschengeld, immer bei sich trug, machte umständliche Gelehrsamkeit und lange Notizen für ihn überflüssig. Dazu kam eine Rednergabe, daß auch seine einfachste Unterhaltung, wenn sie jemand hätte aufschreiben wollen, ein Muster von Mitteilung gewesen wäre.

Diesem unmittelbaren, nur persönlich zu überliefernden Formtalent gegenüber erscheinen nun freilich auch die hervorragenden unter seinen politischen Schriften weniger als Zeugnisse dieser Begabung, denn als Muster englischen Stils überhaupt. Seine „Abhandlung über die Parteien," ursprünglich Artikel des Craftsman, bestätigt dem Lesenden den Eindruck der spätern Zeitgenossen: seine Gedanken waren schnell Gemeingut geworden. Nur die Widmung an seinen Gegner R. Walpole zeigt Eigenschaften, die unmittelbar an die mündliche Rede erinnern. Sie ist von einer geradezu vernichtenden Kälte, Höflichkeit, Ironie, wirkungsvoll, wie man selten etwas lesen kann. In dem berühmten Briefe an William Windham hatte er bereits früher eine ungemein ruhige, klare, durchsichtige Auseinandersetzung über seine Politik von 1710 bis 1715 gegeben, über sein Verhältnis zu dem Prätendenten und zu den Tories, von denen er sich losgesagt hatte. Als Buch erschien dieser Brief erst nach seinem Tode, 1753, aber entstanden und wahrscheinlich einzelnen Personen mitgeteilt worden ist er schon wenige Jahre nach den darin behandelten Ereignissen. Die Kunst der Darstellung besteht in der ruhigen Haltung, die jede Bewegung meidet und den Eindruck persönlicher Uninteressiertheit erwecken soll und erweckt. „Auf mich kommts nicht an. Die Nachwelt giebt jedem, was ihm gebührt."

In der Unzuverlässigkeit des Charakters war ihm sein wenig älterer geistlicher Freund Swift mindestens gleich, an Talent, an Reichtum der Einfälle und Fähigkeit, diese auszudrücken, übertraf er ihn womöglich noch. Er war aus Neigung Politiker und wäre gern Staatsmann geworden. Aber sein Streben mißlang. Ursprünglich Whig, hatte er sich dann an Bolingbroke angeschlossen und galt für einen Tory. Nach Bolingbrokes Sturz unter Georg I. und dem Minister Walpole wandte er sich den Whigs zu. Aber er wurde nirgends angenommen, konnte nun zum Glücke wenigstens von den Einkünften seiner Dechanei in Dublin, die er gerade vor Bolingbrokes Rücktritt bekommen hatte, leben und wurde ganz Publizist. Meistens lebte er jetzt in Irland, wo er auch in frühern Jahren seinen Wohnsitz gehabt hatte. Das Hauptwerk dieser spätern, irischen Zeit, die „Tuchhändlerbriefe,“ sind bereits erwähnt. Seine erste Periode schließt mit Bolingbrokes Sturz ab. In die frühere Zeit gehören die Werke gemischter Gattung, die ihm den Ruhm des ersten Humoristen vielleicht aller Zeiten eintrugen.

Eine öffentliche Rede, die eines solchen Mannes lebendige Gabe treu wiedergäbe, wird man unter dem, was erhalten ist, nicht erwarten. Der Merkwürdigkeit halber erwähne ich seine höchst geistreichen Predigten. Sie sind ganz streng dem kirchlichen Stil entsprechend gegliedert, mit angezeigter Einteilung und scharf ausgedrückten Übergängen, dabei aber in der Ausführung natürlich, wie eine Unterhaltung, witzig, ohne doch ins Possenhafte zu fallen. Seine Predigt z. B. über den Kirchenschlaf nach Apostelgeschichte 20, 9 ist von Anfang bis zu Ende humoristisch, aber dennoch passend und erbaulich. Man lese sie, um das scheinbar Widersprechende zu begreifen. Wenn die landläufigen Bücher, auch die Litteraturgeschichte des vortrefflichen Hettner, den Prediger Swift als Possenreißer oder als Satiriker

auffassen, so thun sie ihm unrecht. Seine Briefe und die Memoiren seiner Freunde zeigen, daß er seine geistlichen Pflichten später mit großem Eifer erfüllte, daß er den Ernst seines Amtes andern zu Gemüte zu führen wußte und auch selbst zeitweilig empfand. Es waren eben viele Gaben, die mit einander unverträglich schienen, in seiner Natur vereinigt. Und davon war dies eine! Denn in der That, als Schriftsteller betrachtet, als Instrument, wenn man nicht nach dem Wesentlichen des Inhalts fragt, ist er wohl eines der größten Genies aller Zeiten. An ihn denken, sagt Thackeray, heißt an die Überbleibsel eines großen Reiches denken.

Das folgende Menschenalter, die Zeit Georgs III., mögen uns wieder zwei Männer veranschaulichen: Edmund Burke und sein jüngerer Freund Sheridan, beide Irländer, beide Schriftsteller und Dichter, politisch einer Richtung, und doch im innersten Wesen wie verschieden! Der eine, Sheridan, ist, nächst Shakespeare, der erste englische Komödienschreiber und gewandt, wie ein Schauspieler, in allen Künsten der Mitteilung; der andre sinnend und ernst, schwer unter seiner Gedankenlast, sachlich, spekulativ, wie ein Philosoph, und doch wieder praktisch und scharf jedes Ziel ins Auge fassend und es mit der ganzen Wärme einer lebendigen, Vertrauen erweckenden Seele andern zeigend, während man bei Sheridans größten rednerischen Triumphen doch die Künste der Bühne selten vergißt. Bei Burke gehörten Redeschmuck und Gleichnis zur Sache und ergaben sich aus der Sache, bei Sheridan könnten sie ohne Schaden für die Sache fehlen. Er war witzig, spottsüchtig, diese Waffen führte er besser als irgend ein Zeitgenosse. Wenn er höhern Flug nahm, so wurde er leicht künstlich und war dann nicht immer glücklich. Die Entwürfe, die er sich für die mündliche Rede machte, enthielten gerade diese Ornamente, während er sich für das Sachliche auf seinen Verstand und den

Augenblick verließ. Burkes Konzepte dagegen enthielten die sachlichen Punkte; die Ausführung sollte der Augenblick geben. Diese war nicht so elegant wie bei einem seiner beredtesten Freunde, Sir Philip Francis, aber statt dessen angemessen und natürlich, und in der Weite seines Gesichtskreises und dem Reichtum seiner Phantasie war er, wie Macaulay sagt, jedem antiken oder modernen Redner überlegen. Es ist wirklich so hübsch und treffend, wie selten ein Vergleich, daß die Engländer Burke ihren Demosthenes und Sheridan ihren Hyperides nannten.

Äußere Ereignisse, wie der amerikanische Krieg, und große Staatsprozesse machen nun im letzten Drittel des Jahrhunderts den Schauplatz dieser Redekämpfe bewegter. Zugleich wird die Überlieferung reicher. Sie ist von verschiedner Art. Die Parlamentsakten brachten kurze Berichte, die aber nur das wesentliche enthielten, den Eindruck der Form nicht bewahrt haben. Diese Quelle fließt am natürlichsten in den Berichten der Zeitgenossen über einzelne Reden. Sie werden immer wortreicher, und ihre Kritik verdichtet sich manchmal zu einer Art Theorie der Rede. Manche Reden wurden auch stenographisch wörtlich aufgezeichnet und in dieser Form weitergegeben, z. B. eine große, besonders berühmte, von Sheridan 1788 im Warren Hastings-Prozeß gehaltne, die aus dem Nachlaß des Verfassers zuerst von Thomas Moore mitgeteilt worden ist. In ihren Wiederholungen und Verbesserungen und den andern Zufälligkeiten des augenblicklichen Anlasses, die bei der Lektüre störend empfunden werden, machen solche Denkmäler den Eindruck einer gewissen Treue, obwohl gerade in diesem Falle das Verhältnis der verschiednen Redaktionen zu einander Gegenstand langen und noch nicht geschlichteten Streites gewesen ist. Andre Reden sind nachträglich für die Herausgabe geändert und verbessert worden, wie die Reden Burkes,

denen die Freunde der verbatim-reports darum auch keine so große Treue zusprechen wollen. Es wird uns dennoch möglich sein, bei näherm Eingehen hier alle wünschenswerten Eindrücke zu gewinnen.

Burke trat 1766 ins Unterhaus und blieb darin bis wenige Jahre vor seinem Tode (1797). Mögen seine Reden nachträglich überarbeitet sein, sie machen doch einen natürlichen Eindruck, und man kann, glaube ich, in ihnen besser als bei irgend einem andern englischen Redner wiederfinden, was seinen Ruf ausmacht. Die schon erwähnte Rede über Amerika (22. März 1775) zeigt uns eine ganz eigne, rein sachliche Behandlung, als ob sie sich von selbst verstünde. Ob es für den großen Staat England schicklich ist, ob es uns schwer fällt, den Abgefallnen die Hand zu bieten, was man auswärts dazu sagen wird, was recht und billig ist, was das Gegenteil davon sein würde, alle diese Gesichtspunkte, die ein andrer behandelt hätte, werden von Burke nur gestreift, und immer wieder lenkt die Rede zu der Frage hin: was ist praktisch, was ist nützlich? Amerika und Frankreich dort, wir hier; wir können mit Amerika Handel treiben und ihm zu weiterer Blüte helfen; wir können Krieg suchen und entweder gewinnen, aber zerstören, oder verlieren und zunächst gar nichts haben. Wählt, was besser ist! Es ist, als ob er sagte: Ich dränge euch nicht, aber aus meinen Schilderungen, die der Wirklichkeit entsprechen, seht ihr, was das bessere ist, und weitere Worte sind überflüssig. Und nun die Ausführung der Beweggründe. Alles ist verständig und edel. Da ist nichts von Naturalisieren, kein Haschen nach Augenblickswendungen, aber dafür doch viel kunstmäßig-rhetorisches in Wendungen, Vergleichen, Zitaten. Viel einfacher sind seine Kundgebungen an Einzelne und an Körperschaften, seine Entwürfe zu Adressen an den König und die Kolonien, sein Brief an den Marquis von Rocking-

ham über den Austritt seiner Freunde aus dem Parlament (6. Januar 1777). Aber es sind eben andre Stilarten. Einen Stil, eine gewisse Höhe, unter die er nie hinabsteigt, merkt man immer, und das ist die Folge seiner theoretischen Studien, die er in früher Jugend begonnen hatte, und die ihn im Alter nicht verließen.

Wir wenden uns nun einem andern Ereignis zu, bei dem Burke eine führende Rolle hatte, dem Prozeß gegen Warren Hastings. Dieser begann 1785 und brauchte bis zu seinem förmlichen Abschluß fast zehn Jahre. Er war ein großes Ereignis für das beginnende Zeitalter der Nabobs, dieser Prozeß, worin einer von den englischen Satrapen ausersehen war, ein Exempel abzugeben für ein System von Mißwirtschaft. Dazu wurde der ganze Apparat der alten freien Verfassung aufgeboten. Das Unterhaus — Burke und seine Freunde — forderte die Untersuchung und führte sie im Jahre 1787; es vertrat dann auch die Anklage 1788 vor dem höchsten Gerichtshofe, den Peers des Königreichs, in Westminsterhall, der Stätte ernsten, wichtigen Angedenkens.

Hier erntete Sheridan, der 1780 ins Parlament gekommen war, seine Lorbeeren. Ihm war es zugefallen, die Erpressungen zu behandeln, die der Gouverneur an den beiden Prinzessinnen von Oude verübt hatte. Darüber sprach er zuerst im Unterhause am 7. Februar 1787 fast sechs Stunden. Dann vertrat er im folgenden Jahre vor dem Gerichtshofe die Anklage, die Burke anfangs sich vorbehalten hatte, dann aber dem Freunde als dem sichersten Kämpen zuwies. Jene erste Rede stellten die Kenner am höchsten. Burke, Fox und sogar Pitt gaben ihrer Bewunderung in uneingeschränktem Lobe Ausdruck. Freunde des Angeklagten wandten sich ab und gegen ihn. Einer von diesen beschreibt selbst den Eindruck, den die Rede auf ihn machte, wie die Wirkung von Stunde zu Stunde mäch-

tiger wird und seine Überzeugung schließlich in ihr Gegenteil verwandelt. Die Zuhörer mußten sich, nach einem Antrag zur Geschäftsordnung am Schluß der Rede, erst sammeln, zu sich kommen, ehe sie weiter beraten konnten. Der Redner erhielt einen Beifall, wie er in diesen Räumen nie gehört worden war. Glückwünsche kamen von nah und fern. Ein Buchhändler bot tausend Pfund für das Manuskript, erhielt es aber nicht. So ist denn nur der übliche Bericht übrig geblieben. Einzelne Stellen können uns wohl eine Vorstellung von der Macht der Rede geben, wenn auch ihr Eindruck die Schilderungen der Zeitgenossen nicht erreicht. Viel später noch sagte der einzige Überlebende aus jenen Tagen, damals der jüngste Zuhörer der Versammlung, Mr. Windham, „der feinste Gentleman seiner Zeit," jene Rede Sheridans sei die beste seit Menschengedenken im Unterhause gehaltene gewesen. Spätere suchen die Begründung des uneingeschränkten Beifalls in dem Berichte vergebens und begreifen den Erfolg der Rede so wenig, wie sie die Wirkung von Ciceros Rede für Ligarius begreifen würden. Sie tadeln vom moralischen Gesichtspunkte aus die Haltung der Anklage, die alle Freunde des Gouverneurs von vornherein verdächtigt. Aber solche Bedenken müssen dieser Betrachtung fernbleiben, wo es sich um Kunst handelt und um beabsichtigte Wirkung. Die Leidenschaft war tief erregt, die Parteien und sogar die Nationalität der Landesteile war in den Kampf gezogen worden. Es kam jetzt darauf an, was die Rede als Macht leisten konnte. Und sie hat etwas geleistet.

Von dem großen Prozeß in Westminsterhall und seiner ganzen Umgebung hat Macaulay in seinem Essay über Warren Hastings eine prächtige Schilderung gegeben. Sheridans Rede dauerte vier Tage und entfaltete alle Künste ihres Urhebers in mannichfachster Abwechslung. Damen wurden ohnmächtig hinausge-

tragen, und der Redner selbst endete mit einer künstlichen Ohnmacht. Es ist dies jene durch Nachschreiben erhaltne Rede. In ihren einzelnen Teilen ist sie nicht gleich. Man hatte schon damals die Erfahrung gemacht, daß Kurzschreiber unzuverlässig wiedergeben. Aber einige Partien sind noch in ihrer jetzigen Fassung von ganz bedeutender Wirkung. Die Kunst war nach der Ansicht der Zeitgenossen hier noch gesteigert, und nicht immer zu ihrem Vorteil. Bei Burke in seiner gleichzeitig gehaltnen Rede — sagen sie — wäre alles natürlicher, ernster, innerlicher gewesen. Aber höchst merkwürdig ist vor allem Burkes eignes Verhalten und sein Zeugnis. Er hatte zuerst, weil er wenig Vertrauen zu einem guten Ausgang der Sache hatte, gemeint, Sheridan könne nichts besseres thun, als die Rede vom vorigen Jahre, die damals ihre Wirkung gethan hätte, zu wiederholen. Als es aber der Freund anders machte und dann zu Ende war, verstieg sich Burke zu einer öffentlichen Lobrede, wie man sie noch niemals gehört hatte. Von allen Reden irgendwelcher Art, vor Gericht, in politischen Versammlungen, in der Kirche, aus alter und neuer Zeit, sei dieses die höchste je erreichte Leistung. Die Form des Urteils wird durch die Spannung erklärlich, unter deren Eindruck Burke während des Verlaufs gestanden haben mag. Manche werden auch hier schon an Spuren seines exzentrischen Wesens denken, das sich um diese Zeit zeigte, als er auch mit Fox brach.

Wir könnten noch andre, nicht weniger bedeutende Redner hier anreihen: Fox, den jüngern Pitt und so manchen andern. Aber das Gebiet ist zu groß. Die erwähnten Männer mögen darum als Beispiele gelten, und das über sie Gesagte veranlaßt vielleicht den einen oder andern Leser, diesen Dingen weiter nachzugehen.

Wir schließen mit einigen kurzen Bemerkungen über einen ältern Zeitgenossen der zuletzt Genannten, den

berühmten Lord Chesterfield. Er hatte noch Bolingbroke gekannt und mit Swift und Pope verkehrt. Sein Weltruf beruht auf den unvergänglichen Briefen an seinen Sohn, die erst nach seinem Tode (1773) von seiner Witwe veröffentlicht worden sind. Gerade um dieses Buches willen, das über „Schreiben und Sprechen" so viel wahres und wichtiges enthält, wollten wir seinen Verfasser nicht unerwähnt lassen. Denn als Redner allein hätten wir ihn, zumal bei der Art der Überlieferung, mit so vielen andern übergehen können. Er hatte nämlich im Unterhause keinen Erfolg, desto größern aber im Oberhause. Hier saß er seit dem Tode seines Vaters und führte die Opposition gegen R. Walpole, dessen Sohn, der bekannte Horace, ihn später für den besten Redner erklärte. Die Oberhausreden waren kürzer, ihre Haltung mußte anders sein. Seinen Werken sind drei Reden aus seiner besten Zeit, aus den Jahren 1737 und 1743 beigefügt, die sämtlich eine hohe Vorstellung von seiner Herrschaft über die Form geben. Eine ist einem politisch wichtigern Gegenstande gewidmet, sie soll in der Art des Demosthenes sein; die beiden andern sind leichter, scherzend, witzig. Von seinem Studium der Alten haben wir schon gesprochen.

5

Die deutsche Prosa von Liscow und Klopstock bis auf die neuere Zeit

Daß unsre Prosa, die wir heute gebrauchen, als Kunstsprache erst mit Klopstock und Lessing beginnt, scheint uns merkwürdig, wenn wir mit unsern Gedanken bei der Litteratur der andern modernen Nationen verweilt haben. Und doch ist es so, und wir müssen es uns immer wieder vergegenwärtigen, daß die Entwicklungsreihe von den wirklichen Anfängen unsrer heutigen Sprache bis zu uns sehr kurz ist. Denn was weiter zurückliegt, von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf Luther, das nennt die Wissenschaft zwar auch noch neuhochdeutsch, aber als Schrift- oder Kunstprosa ist es doch etwas völlig andres. Sonst könnten wir ja nicht begreifen, daß so vielen unsrer gebildeten Vorfahren das gleichzeitige Französisch ausdrucksfähiger vorkam, denn es war doch nicht bei allen nur Laune oder Mode, daß sie es für ihre eignen Gedanken lieber gebrauchten. — Einige Bemerkungen über diese ältere deutsche Sprache haben nicht nur den Zweck oder den Wert einer geschichtlichen Betrachtung. Sie sollen auch kurz andeuten, wie weit jemand, dem an einem guten Ausdruck gelegen ist, erwarten kann, vom gelegentlichen Zurückgehen auf ältere Sprachdenkmäler noch Nutzen zu haben.

Zu den Prosaschriften Luthers hat die Sprach-

lehre seiner Zeit schon sehr früh Stellung genommen, zum großen Teil gegnerisch, zum Teil aber aber auch zustimmend, wie Fabian Frangk, der in einer Art von praktischer Rhetorik (1531) „Kaiser Maximilians Kanzlei und dieser Zeit Doktor Luthers Schreiben" zur Grundlage seiner Ansichten nahm. Luther selbst hielt es für die Hauptstärke seiner Sprachbildung, daß er der Mutter im Hause und dem gemeinen Manne auf dem Markte auf den Mund gesehen hätte. So ist denn auch der erste Eindruck, den wir aus ihm gewinnen, verglichen mit aller folgenden Sprachentwicklung, der einer wirklichen Natürlichkeit, und oft bemerken wir ja noch, welche Wirkung eine einzige Wendung seiner Bibelübersetzung mitten aus modernen Sätzen heraus ganz abgesehen von ihrem Inhalt thun kann. Was die Stilarten betrifft, so finden wir lauter volkstümliche Formen: eine Predigt, die ganz einfach und unrhetorisch ist, bibelwortartig, dazu Auslegungen, Sendschreiben und eigentliche Briefe. Sehen wir uns heute eine Schrift Luthers näher an, so werden wir finden, daß das Bedeutende an seiner Prosa die Wortwahl ist. Viel weniger originell oder gar nachahmenswert wird uns die Satzbildung vorkommen. Luther mußte sie sich suchen nach dem Muster des Lateinischen oder des Kanzleistils oder der Gelehrtensprache. Darum ist sie für uns zu künstlich, und nur was aus der Volkssprache genommen ist, heimelt uns an, wie etwa das hypothetische „wo" für „wenn." Also im Wortvorrat, im einzelnen Ausdrucke und wie der auf die Sachen angewendet wird, liegt ein Hilfsmittel für unsre moderne Sprache, das noch nicht verbraucht ist.

Ebenso findet man bei einigen andern, die unabhängig von Luther ihren Weg gingen und die doch auch ganz natürlich schrieben, überraschend viel treffendes im Ausdruck. So bei Murner und Hans Sachs in der ersten, bei Fischart in der zweiten Hälfte des

Jahrhunderts oder in den Wunderreden des Mystikers Sebastian Frank (1533). Im übrigen zieht sich von jetzt an und im folgenden Jahrhundert die Natur in das Volkslied und in das evangelische geistliche Lied zurück. Für die Predigten des Schuppius und seine andern Prosaschriften (gegen 1650), die man in unsrer Zeit wieder hervorgezogen hat, kann ich mich nicht erwärmen. Aber es giebt ja Lagen oder Stimmungen, wo einem auch die derbe Rhetorik des Abraham a Sankta Clara zusagen kann, und technisch scheint mir dieser dem Schuppius weit überlegen. Wir dürfen ohne Schaden für unsre Zwecke durch die ganze Prosalitteratur bis in die Jugendzeit Friedrichs des Großen einen Strich ziehen. Aber es ist noch einen Augenblick des Nachdenkens wert, daß wir uns klar machen, weswegen es bei uns anders kam, als bei den andern Nationen.

Die erste in deutscher Sprache gedruckte, aber noch ganz kurze Zeitung ist das Frankfurter Journal (1615), und die erste deutsche periodische Veröffentlichung die Zeitschrift von Thomasius (1688). Sonst herrschte das Lateinische. Eine solche Herrschaft haben zwar auch die Italiener ausgehalten, sie war ihnen aber wegen der Verwandtschaft der Sprachen weniger schädlich, und ihrer Prosa hat sie sogar genützt (S. 49). In Deutschland aber war die Kluft viel größer, die dadurch aufgeworfen wurde zwischen den Gelehrten und dem Volke. Als nun die Gelehrten im sechzehnten Jahrhundert das Übergewicht bekamen, verschwand alles volkstümliche immer mehr aus der gebildeten Gesellschaft. Dafür kam dann die Ausländerei herein, ein Nachahmen des Französischen, nicht bloß ein maßvolles zum Vorbild nehmen. Dies war nicht erst durch den dreißigjährigen Krieg gekommen. Das siebzehnte Jahrhundert hat es nur vollendet. Bekannt sind aus der folgenden Zeit die zahlreichen Sprachgesellschaften und Litteraturorden, wie jene ähnlichen Gesellschaften in Italien (S. 43).

Sie bemühen sich vielfach sehr eifrig um das, was sie für guten deutschen Ausdruck halten. Aber diese Bemühungen gehen doch abgesehen von poetischen Spielereien nur auf das Grobe, auf die Grammatik und das Verhältnis zum Fremdwort oder dergleichen. Der eigentliche Prosastil kommt noch gar nicht an die Reihe. Lesen wir einige solche Gelegenheitsschriften, so sehen wir bald: diese Leute haben noch gar keine Bezeichnungen für das Feinere der Gedankenwendungen, was doch alles bei Bembo, Castiglione, Tasso oder bei La Rochefoucauld und Fénelon längst ausgebildet vorliegt. Uns und unsrer Litteratur hat also in der Zeit zwischen Luther und Klopstock sicher die Philologie und das Französische nur geschadet. Aber trotzdem haben, als dann unsre Sprache ihren eignen Ausdruck wiederfand, viele unsrer neuen Meister behauptet und selbst bewiesen, daß, mit Maß angewendet, beides dem Leben der eignen Sprache nützen könnte.

Wir werden nun die Prosa seit den Anfängen der neuen Zeit etwas eingehender auf diesen Gesichtspunkt hin zu betrachten haben und ordnen sie der Übersicht wegen nach historischen Gruppen.

1. Von Liscow bis auf Klopstock

Liscow, der erste wirkliche deutsche Prosaiker, ist so alt wie Gottsched, der als Schriftsteller gar nichts geleistet hat, als verkehrtes. Aber wir beginnen dennoch besser mit diesem, weil er um die Theorie zu einer Zeit, als es besonders nötig war, sich große Verdienste erworben hat, und weil auch alle zunächst folgenden Schriftsteller besser erst in ihrem Verhältnis zu dieser Theorie verstanden werden können.

Alle einsichtsvollen Beurteiler unsrer Litteratur sind über den Wert der Gottschedschen Regeln für ihre Zeit einig, und deswegen haben auch wir sie uns anzusehen. Gottscheds Fehler aber war, daß er meinte,

dadurch auch originelle Schriftsteller hervorbringen zu können, und daß er sich einbildete, weil er die besten Regeln gab, selbst ihr Muster zu sein. Seine „Ausführliche Redekunst" erschien zuerst 1736 (ein Grundriß schon 1729); von der vierten Auflage (1750) an, die dem kleinen nachmaligen Josef II., nicht mehr, wie die frühern, Friedrich dem Großen gewidmet war, ist sie wesentlich verändert. Auch eine Dichtkunst gab er seit 1730, eine Sprachkunst seit 1748 heraus. Die deutschen Klassiker beginnen für ihn mit Opitz und Paul Fleming. So fällt Luther und das ganze sechzehnte Jahrhundert weg, und damit ist ein reicher Quell des Natürlichen versperrt zum großen Schaden des Ausdrucks. Da Gottsched dann ferner sein Mißtrauen dem Französischen gegenüber, das damals wohl am Platze war, auch auf das Englische ausdehnte, so wurde die Grundlage seiner Regeln immer enger, und die Regeln selbst wurden pedantischer.

Folgendes hat aus dem System der Gottschedschen Rhetorik wohl noch für den einen oder andern heutigen Leser einiges Interesse.

Er giebt zunächst eine kurze Geschichte der alten Redner nach Ciceros Brutus, dann die Theorie aus Cicero, Quintilian und Seneca, mit einem Blicke hie und da auf Aristoteles. Die Beispiele sind aus Demosthenes, Cicero und Fléchier (S. 64) genommen, und wo etwas tadelnswertes gezeigt werden soll, aus den ältern deutschen Schriftstellern. — Man nahm damals viele „Schreibarten" an, d. h. fehlerhafte, die man vermeiden sollte, z. B. eine affektierte, deren Unterabteilungen dann wieder waren die galante, schwülstige, gelehrt scheinende, vermengte, zu weitläufige, lakonische u. s. w. Es waren dieselben Erscheinungen, gegen die die antiken Theoretiker auftraten, und niemand hat zeither bessere Formulierungen gefunden als sie. Gottsched meinte also geradeso wie Boileau oder Dryden und

Pope mit Recht, daß jemand aus Cicero oder Horazens Dichtkunst, aus Quintilian oder dem hundertvierzehnten Briefe des Seneca in dieser Richtung noch etwas lernen könnte. Ist es nicht sachlich richtig und glücklich ausgedrückt, was Seneca meint, wenn er sagt: Sie sprechen wie ein Gesetzbuch (duodecim tabulas loquuntur)?

Theoretisch urteilte Gottsched ganz richtig, daß das Natürliche zu suchen und daß das Einfache dem Gezierten vorzuziehen sei. Auch gute Einzelbemerkungen finden sich, so daß die Häufung der Adjektive das Gegenteil bewirke von dem, was sie beabsichtigt. Die Schnelle ist mehr, als die große oder die ungeheure Schnelle. L'adjectif est l'ennemi du substantif. — Aber jene Muster konnten nur dem buchmäßig Gebildeten nützen, die klug genug waren, nicht direkt übertragen zu wollen. Wo diese Einsicht fehlte, haben die Regeln und die Stilbücher immer nur zu Albernheiten geführt, und Gottscheds eigne, ganz wohlgemeinte „ungezwungne" Schreibweise, die etwas ganz vernünftiges will, führt, sobald er selbst die Beispiele dazu giebt, zu eben solchen Albernheiten. Was er für natürlich ausgiebt, ist gespreizt. Das Gefühl dafür, was einfach wirkt, was entgegengesetzt, ist eben zeitlich und auch wohl örtlich oder persönlich sehr verschieden. So nimmt Gottsched Fléchier zum Muster, und aus diesem belegt Condillac gerade umgekehrt das Fehlerhafte. Wir selbst wissen nicht immer, ob wir jeweilig auf dem besten Wege sind; unsre Nachkommen werden es wissen.[13]) Gottsched irrte sich in Bezug auf sich selbst, und wenn er Beispiele geben wollte, konnte er nicht über die Schranke des schlechten Zeitgeschmacks hinaus. Er wollte einfach, klar und richtig schreiben und wurde lächerlich, nüchtern und gespreizt bis zur Albernheit, weil er jedes Bild und jede volkstümliche Wendung scheute, alles, was der Rede Blut und Körper giebt,

und vor lauter künstlichem Purismus empfindet man bei dieser Sprache gar nichts mehr.

Daran ist die Theorie, der er folgte, **nicht** schuld. Sie hätte vor Fehlern bewahren können, Leistungen konnte sie nicht hervorrufen. Die „Redekunst" giebt nun am Schluß noch einen „besondern" (praktischen) Teil. Er handelt vom Übersetzen und Nachahmen und führt dann die noch gebräuchlichen Arten auf: Lobreden, Parentationen, Schulreden, Hof- und Staatsreden, Trauerreden und dergleichen. Für die Lob- und die Trauerrede werden als Muster Originale vollständig mitgeteilt, z. B. Neukirch auf die Königin Sophie Charlotte, Canitz auf die Kurprinzessin Elisabeth Henriette. Wie weit stehen diese doch hinter den Gedächtnisreden der gleichzeitigen Franzosen zurück! Als Dispositionsschema giebt Gottsched für alle: Eingang, Hauptsatz, Erklärung (Erzählung), Beweis, Einwürfe, Erregung der Gemütsbewegungen und Schluß, daneben zur Auswahl für kürzere Reden die Chrienform.

Solche Regelbücher gehörten nun zum festen Bestand für den Selbstunterricht unsrer Gebildeten. Es giebt einige, die noch praktischer angelegt sind. Von einem derartigen gleichzeitigen Werke enthält eine Anmerkung einen Auszug.[14])

Hiergegen erheben sich nun schon vor der Mitte des Jahrhunderts die Äußerungen einer natürlichen Prosasprache, und immer geht die Theorie lehrhaft daneben her. Die **Schweizer**: **Haller**, selbst **Breitinger**, vollends **Bodmer**, sind als Prosaiker schleppend und altertümlich im Satzbau, auch wo ihre Poesie schon Leichtigkeit und einen gewissen natürlichen Schwung zeigt. Aber es giebt ihnen Leben, daß sie sich der Volkssprache nahe halten, und daß sie sogar Provinzialismen nicht aus dem Wege gehen. Der einzelne Ausdruck wird dadurch treffend und oft plastisch. Wer die heutigen populären Abhandlungen

und Reden der Schweizer, auch ihre Zeitungen liest, kann daran noch dieselbe Beobachtung machen. Lessing lobt 1759 an den Übersetzungen der Schweizer den Reichtum an „guten und nachdrücklichen Wörtern, an körnichten Redensarten.“ Aber Konstruktion und Perioden wären nicht so gut, deswegen läsen sie sich nicht so angenehm (Neununddreißigster Litteraturbrief).

Unser bester Prosaiker um diese Zeit ist der Mecklenburger Liscow (1701 bis 1760), der Vorgänger Lessings. Im Anfange der dreißiger Jahre tritt er schriftstellernd auf, als überlegner Kopf und amtloser Mann gegen die Schulgelehrsamkeit, gegen einen Geistlichen in Lübeck, einen Juristen in Rostock, einen Schöngeist in Halle. Sein Rüstzeug ist das alte des Klassizismus: Horaz, Boileau, Cicero, Seneca, etwas von Swift und den Franzosen, natürlich noch nicht den spätern Encyklopädisten. Er kämpft gegen die „leichte Schreibart,“ das ist aber vielmehr der Bombast in der deutschen Sprache, der Gegensatz zur Gelehrtensprache sein wollte und doch, weil er noch weniger schlicht war, noch alberner wurde, den Swift und Pope gerade um die Zeit in England als Plattheit verhöhnt hatten. Liscows Gegner hatten ihre „Sprachkunst,“ waren „Sprachtyrannen“ und meinten, wie Philippi, die Alten, z. B. den Cicero meistern zu können. Also ganz wie Gottsched und seinesgleichen! Nun zeigt Liscow gegen Philippi, daß er ein ebenso schlechter Prosaiker wie Poet sei, daß es nicht eine besondre griechische, lateinische und deutsche Schriftstellerkunst gebe, sondern daß die wahren Regeln für jede Sprache verbindlich seien. Wer kein Latein kann und den Cicero falsch übersetzt, wie sein Gegner, der kann auch die deutsche Sprache nicht handhaben, der braucht Metaphern, wie die von des Königs von Polen „Fußzehe als entbehrlichem Rest an der gehei-

ligten Person" oder von einem „mit Herzen seiner Unterthanen gepflasterten Wege."

Am bekanntesten ist Liscows Abhandlung: Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten (10.), aber am bedeutendsten: Ob seine anonyme Satire auf Philippi strafbar sei (5.). Hier erhebt er sich zu den höchsten Gesichtspunkten, die in der schriftstellerischen Polemik möglich sind, so, wenn er darlegt, daß litterarische Angriffe mit der bürgerlichen und moralischen Person und Ehre nichts zu thun haben, oder wann man den ernsthaften Ton zu verlassen und zur Satire zu greifen habe, wobei dann freilich nicht verschwiegen wird, daß Satire nicht jedermanns Sache sei. Weniger hoch ist der Standpunkt gegen den Theologen Sievers genommen, aber äußerst fein und ergötzlich zu lesen, wenn er anonyme Anmerkungen zu dessen Geschichte der Zerstörung Jerusalems drucken läßt, ganz im Stil von Anmerkungen zur Passionsgeschichte, die Sievers früher herausgegeben hatte, und wenn er dann einen durch Anfangsbuchstaben kenntlich gemachten Kandidaten sich dazu als Autor bekennen und mit treuherziger Miene beweisen läßt, daß seine Anmerkungen eben so gut seien wie des Herrn Magisters seine: „Ich möchte den sehen, der mir leugnen wollte, daß alle Menschen von Weibern geboren werden, daß »oft« auf niedersächsisch »vacken« heißt, daß die Jahrzeiten vor diesem ebenso aufeinander gefolget, als itzo u. s. w. Dieses sind Wahrheiten, die ebenso unstreitig sind, als diejenigen, welche wir in den Anmerkungen des Herrn Magisters lesen, wenn er z. B. behauptet, daß die Juden bei Nacht Licht angezündet haben, um im Dunkeln besser zu sehen, daß ein Füllen auf niedersächsisch »Vahlen« und Zwilling »Tweseke« heißt u. s. w." — Liscow schreibt, abgesehen von einzelnen unzulässigen Wortbildungen, ohne Anstoß zu geben, in klaren fließenden Sätzen. Wir lesen ihn von

Anfang bis zu Ende mit Vergnügen, und jene beste Abhandlung (5.) würde wahrscheinlich von manchem, der sie ohne Namen des Verfassers anträfe, für Lessingisch genommen werden. Er hat Recht behalten mit seiner Voraussicht: „Mich deucht, ich habe mehr Ehre davon, daß man meiner dunkeln Gegner unbekannte Schriften um meiner Widerlegung willen, als daß man meine Widerlegung um der Schriften willen meiner angesehenen Gegner lieset. In dem ersten Falle erweise ich meinem Nächsten eine Wohlthat, in dem andern empfange ich sie."

In den Jahren 1744 und 1745 kamen Gärtners „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" heraus. Sie waren gegen Gottsched gerichtet. Dazu trug der Sachse Rabener bei. In seinen Satiren ist er albern und erreicht nur das Niveau des viel niedrigern sächsischen Humors, wie Gervinus sagt, im Vergleich zu Liscow. Aber gut sind seine „Satirischen Briefe" (seit 1751), sie gehören neben Gellerts Schriften zu den beliebtesten Büchern bis auf Klopstock. Man wird überrascht durch die Fülle von Wendungen gegenüber so manchem ärmern unter seinen Zeitgenossen. Seine „glatte Geschäftsprosa" ist gewandt und vielseitig, und Fremde könnten daran Deutsch lernen.

Denn diese Wendung hat nun unsre Prosa genommen, unmittelbar bevor Klopstocks hoher, seraphischer Schwung die Flügel regte. Zunächst will sie, was das Leben braucht, deutlich und auch möglichst gut ausdrücken.

Zu dem Kreise Gärtners und Rabeners gehört auch Gellert. Seine Fabeln haben uns in unsern Kinderjahren erfreut, sie sind ja auch gereimte Prosa. An der bescheidnen, aufrichtigen Art des Mannes hatte Friedrich der Große Gefallen gefunden, auf den doch Gottsched und Lessing und viele Größere keinen Eindruck machten. In seiner anspruchslosen Unterweisung hat ein ganzes Geschlecht gebildeter junger

Männer deutsch schreiben gelernt, und Goethe selbst hat aus den Erinnerungen seiner Leipziger Studentenzeit über diesen Unterricht noch anerkennende Worte gesagt. Uns interessieren hier die „Briefe nebst einer praktischen Anleitung von dem guten Geschmack in Briefen“ (1751). Damit sind wir wieder bei der Theorie angelangt.

Gellert sagt, gute Beispiele sind besser als alle Regeln. Aber er beginnt doch auch mit den Vorschriften nach Cicero und Quintilian, geht dann zu den Anweisungen der Humanisten über, von Erasmus und Lipsius bis auf seinen Zeitgenossen Ernesti, und nimmt endlich die Regeln der Franzosen und Deutschen hinzu. Aber der ganze Abschnitt tritt zurück gegenüber dem folgenden, der die Musterschriftsteller behandelt. Daran schließen sich zuletzt einige Muster, darunter auch wirkliche, praktisch zur Verwendung gekommne Briefe aus seiner eignen Korrespondenz. Er legt auf diese Art von Mustern besondern Wert, denn da sie das Natürlichste sind, so verspricht er sich auch davon die größte Wirkung und hat sie darum nun in den Gebrauch eingeführt.

Der Grundgedanke ist richtig. Über das Verhältnis von Anweisung und Exempel denken gleich darauf die französischen Encyklopädisten ebenso. Nur drücken sie sich freilich schärfer, besser und eleganter aus als Gellert. Seine Übersicht über die Musterschriftsteller ist eine für die Zeit sehr gute Leistung. Er geht aus von den Briefen der griechischen Sophisten, die Manutius herausgegeben hat. Auch ins Französische hatte man bereits solche Briefe übersetzt. Dann erinnert er an Cicero, den jüngern Plinius, Seneca und die lateinische Briefgattung der italienischen Renaissance und der übrigen Humanisten und Gelehrten und gelangt so zu seinen hauptsächlichen Vorbildern, den Franzosen! So wie gleichzeitig Voltaire in seiner Geschichte Ludwigs XIV., datiert er das moderne Fran-

zösisch von Pascal, den Balzac und Voiture nur vorbereitet haben. Großen Nachdruck legt er auf die im achtzehnten Jahrhundert besonders beliebten Frauenbriefe. Er spricht einsichtsvoll darüber und giebt Frau von Sévigné den ihr gebührenden Platz, der ersten ihres Jahrhunderts, wie dann Voltaire sagte, die über Kleinigkeiten mit Grazie zu sprechen verstand. An Racine, Voltaire und den ältern Rousseau schließt sich ferner der berüchtigte Le Pays. An ihn anknüpfend tadelt Gellert Popes „Galante Briefe" und erwähnt lobend Richardson, dessen Clarissa eben erschienen war (1748).

Das alles ist sehr verständig zusammengestellt und beobachtet. Auch daß er nun den Deutschen, die für Gottsched noch immer Muster hergeben, ihren Schwulst scharf vorwirft, ist ein Fortschritt. Neukirchs „Galante Briefe" waren längst in den Briefstellern der Zeit ausgezogen. Er ist der Herausgeber von Hoffmannswaldau, dessen abgeschmackte Heroische, Galante u. s. w. Briefe in poetischer Form er in Prosa nachahmte. Sein „Brief an Callisten im Genre Le Pays" ist geradezu skandalös. Ähnliches Zeug in Prosa hatte gegen den Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts auch ein Nachfolger Lohensteins geschrieben, Francisci. Seine „Neuaufgerichtete Liebeskammer" und Zieglers „Banise" (1688) geben den Lehrbüchern die Beispiele für den Schwulst. Mit allen diesen niedrigen Sachen muß sich Gellert abgeben, und er erkennt ihren Unwert deutlich. Nun aber fragen wir auch bei ihm wieder, wie bei Gottsched, nach dem Erfolg der Lehre und nach der eignen Leistung. Gellert bemerkt einmal sehr hübsch nach einer Stelle Quintilians, was schon mancher von uns im Leben beobachtet haben wird, daß ungebildete Leute im Briefschreiben feierlich werden, weil die ungewohnte Verrichtung sie zu einer Sprechweise hinaufschraubt, die ihnen gar nicht zu Gesichte steht. Seine eignen

Briefe, die er als Muster giebt, sind frei von Schwulst und nicht feierlicher, als die Mode der Zeit es verlangte, aber nach unserm Eindrucke sind sie doch steif und vor allen Dingen kindlich. Er konnte es noch nicht anders. Thomas Abbt und Herder haben später die Frage wieder aufgenommen. Matthias Claudius hat dann zuletzt die ganze Gattung komisch behandelt.

2. Klopstock und Wieland

Klopstock hat mehr Verdienste um unsre Sprache gehabt, als um die Poesie. Dies Urteil findet sich unter andern auch bei Platen, der in allen Fragen der Sprache und der Form eine sehr feine Empfindung hat, dessen eigne Dichtung aber freilich so sehr durch dies Formgefühl bestimmt ist, daß man fast jene Worte auf ihn selber anwenden möchte. Daß es mit Klopstocks Poesie so etwa seine Richtigkeit hat, glaubt heute wohl jeder, und um Klopstocks Prosa bekümmert sich außer wenigen Fachgelehrten jetzt keiner mehr. Wir aber wollen es thun und hoffen dabei etwas lernen zu können. Wir halten uns dabei manchmal an Lessing, der jene Ansicht von Klopstocks Verdienst um die Litteratur von Anfang an gehabt hat. Sie liegt allen seinen Erörterungen über Klopstock zu Grunde.

Zehn Jahre nachdem die ersten Gesänge des Messias erschienen waren, brachte das sechsundzwanzigste Stück von Cramers „Nordischem Aufseher" (1758) einen Aufsatz ohne Namen: Von der Sprache der Poesie. Hier hat Klopstock zuerst und so fein, wie kein Deutscher vor ihm, die Grenzen zwischen Poesie und Prosasprache gezogen. In keiner seiner spätern Schriften ähnlichen Inhalts ist er wieder auf dieser Höhe anzutreffen. Lessing hat darum auch niemals so anerkennend von ihm gesprochen, wie im einundfünfzigsten Litteraturbriefe (1759), wo er den Aufsatz empfiehlt. Kurz vorher, im achtzehnten Briefe, nennt er

eine Abhandlung von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen ein „Muster, wie man von grammatikalischen Kleinigkeiten ohne Pedanterie schreiben soll," und läßt zwischen den Zeilen lesen, daß ihm die Prosa des Dichters fast besser gefällt als die Gesänge des Messias, denen die Abhandlung beigegeben ist. Aber so uneingeschränkt ist das Lob doch nicht, wie in Bezug auf den kleinen Aufsatz des „Nordischen Aufsehers" Denn hier ist er mit allem einverstanden!

Gegenüber der prosaartigen Poesie der Franzosen — wobei wir an Voltaires Dramen denken werden, die die Kunstrichter der Zeit für Muster ihrer Art hielten — will Klopstock den Deutschen eine Prosasprache geben, die nicht ganz naturwüchsig ist, sondern etwas von der Kunst der Poesie an sich haben soll. Der Redner nähert sich dem Poeten, doch nicht völlig (S. 65). Die Kunst besteht in der Wahl der Worte, sodann in ihrer Anordnung. Sie müssen „nach der Natur der Handlung geordnet" sein. Von den „Hauptwörtern" geht er zu den geringern über. Was zu viel, was zu wenig ist an diesen oft ganz unscheinbaren Bestandteilen der Rede, kann man am besten aus Vergil lernen. Ein „demungeachtet" kann die schönste Stelle verderben, ein „doch" hat seine Bedeutung, gleichviel ob es irgendwo steht, wo es fehlen sollte, oder ob es fehlt da, wohin es gehört. Das war eine Beobachtung nach dem Herzen Lessings. Er hat sie auch wörtlich in seiner Rezension wiedergegeben. Und ganz in dem gleichen Sinne, nur noch treffender, meint er später im zwanzigsten Stücke der Dramaturgie (1767), das Asyndeton des Herzens und der Natur durch Partikeln ersetzen, hieße die Sprche verderben. „O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll." — Klopstock, dem es nicht entgeht, daß die scheinbar so gleiche Sprache der Poesie und der Prosa bei den Franzosen doch ihre Unter-

schiede habe, sieht theoretisch sehr wohl ein, daß es in einer Prosa, wie er sie den Deutschen geben will, des Poetischen leicht zu viel werden könnte. Darum muß „auf die feurige Stunde der Ausarbeitung, besonders auch in Absicht auf den Ausdruck, die kältere der Verbesserung folgen.“ Das ist aber in Wirklichkeit bei Klopstock leider nicht geschehen. Er übersteigerte, nach einem Worte von Gervinus, seine Begriffe von Poesie und Sprache. In jenem einundfünfzigsten Litteraturbriefe hatte Lessing in Bezug auf zwei Oden Klopstocks gesagt, bei seinen geistlichen Liedern empfände man vor lauter Empfindungen oft nichts. Man müßte doch solche Empfindungsäußerungen durch klaren Gedankenausdruck umschreiben und kontrollieren können. Und noch schärfer spricht er darüber im hundertelften Briefe (1760), wo es schließlich heißt, Klopstock möchte sich ja bei seinen poetischen Ausdrücken etwas gedacht haben, aber er hätte „die Leiter nach sich gezogen“ und uns keinen Zugang gelassen zu seinem Überfluß an Empfindungen.

Muster für das, was er wollte, hat Klopstock in der Prosa nicht gegeben. Seine spätern Schriften: Gelehrtenrepublik (1774), Deutsche Rechtschreibung (1778), Fragmente über Sprache und Dichtkunst (1779), Grammatische Gespräche (1794) können höchstens in einzelnen Teilen ihres Inhalts für sachlich nützlich angesehen werden. In der Form sind sie entweder langweilige „Geschäftsprosa“ ohne Kunst, oder wo sie Kunst erstreben, albern und abgeschmackt. Die Verdienste Klopstocks, von denen diese Bemerkungen ausgingen, liegen in den Sprachmitteln seines Messias und seiner Oden. Aber es ist ausdrücklich hervorzuheben: in den Sprachmitteln! Denn es ist vollkommen richtig empfunden, was der feine Novalis in einem seiner Fragmente einmal so ausdrückt: Klopstocks Sachen machten den Eindruck, als wären sie „freie Übersetzungen und Be-

arbeitungen eines unbekannten Dichters durch einen sehr talentvollen, aber unpoetischen Philologen.“ In der Prosa aber ist Klopstock selbst der Aufgabe nicht weiter nachgegangen, und was er in jenem Aufsatze als Forderung aufstellte, ist in keiner seiner Schriften zum Ausdruck gekommen.

Einen starken Gegensatz gegen Klopstock bildet Wieland. Sein Einfluß in unsrer Litteratur wird vom Beginne der sechziger Jahre an bemerkbar, und demnach hätten wir ihn nach Lessing zu betrachten, der etwas jünger war und außerdem sehr frühreif. Aber über Wieland ist überhaupt in diesem Zusammenhange nicht viel zu sagen, und das wenige läßt sich ebenso gut vorweg nehmen, damit Lessing und Herder, die sachlich zusammen gehören, auch mit einander behandelt werden können. Zufällig gehöre ich zu den vielleicht nicht sehr vielen, die recht viel Wieland gelesen haben. Das Hauptvergnügen hat mir dabei seine Verzerrung des Altertums gemacht. Ein nicht sehr edles Vergnügen, — denn der Grund davon, Wielands schriftstellerische Eigenschaft, beruht auf Vermischung der Gattungen, also auf mangelhaftem Stilgefühl. Er ist der Sophist gegenüber den Klassikern! Daß man bei einem solchen auch in der Sprachform keinen reinen Stil erwarten kann, ist natürlich, und wer unsicher in seiner Sprache mit dem Vorsatz an Wieland ginge, seinen Stil zu verbessern, der würde sich ohne Frage mehr schaden als nützen. Aber in der Ökonomie unsrer Litteraturgeschichte hat dieser Künstler gleichwohl seine Aufgabe zu erfüllen gehabt. Wenn wir uns nach einer Formel dafür umsehen, so scheint ein Wort von Lichtenberg besonders glücklich zu sein: zu den unaussprechlichen Erscheinungen der Liebe hätte bei uns Wieland zuerst die Sprache gefunden, „der Empfindungen so ausspricht, daß sie augenblicklich wieder Empfindungen werden.“ Es ist also gerade die Sprache, die, wie

wir gesehen haben, Klopstock bei aller seiner Bemühung nicht gelang. Nun ist Lichtenberg nicht nur im allgemeinen ein sehr feiner Beurteiler in Sachen des litterarischen Geschmacks, er ist auch ganz besonders empfindlich gegen allen Schwulst. An Herder, der ihm in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte ein „Stümper in höhern Wissenschaften“ ist, mißfällt ihm „eine gewisse Duplizität des Ausdrucks“ (wie wahr!). Vor seinen Augen finden eigentlich nur Lessing und die Engländer Gnade, auch wenn sie, wie Dryden oder Pope, Spielereien treiben, sofern diese nur durchsichtig in der Form sind. Um so wichtiger wird dadurch der Eindruck, den auf Lichtenberg Wieland macht, als Zeugnis für dessen Sprache, und darum dürfen wir die Formel wohl als einen Ausdruck des Wertes der Wielandschen Prosa gelten lassen.

3. Lessing, Abbt, Herder

Wir kommen nun zu Lessing, mit dem wir Thomas Abbt verbinden, und zu Herder, der in den Fragen, die uns hier beschäftigen, vielfach an Lessing angeknüpft hat.

Bei Gelegenheit der Grenadierlieder von Gleim bemerkt Lessing, daß die niedrigern Stände in den Feinheiten der Rede hinter der großen Welt und ihren Schriftstellern wenigstens ein halbes Jahrhundert zurückbleiben. Das Gegenteil kann man an ihm selbst wahrnehmen. In der Lebhaftigkeit des Ausdrucks und in allem, was wir als modern empfinden, eilt er seiner Zeit weit voraus. Geübt aber hat er seine Sprache an dem Prosadialog des Dramas. Gelernt hat er von den Franzosen. Ganz vortrefflich sagt er im neunzehnten Stück der Dramaturgie: Französische Verse eines Dramas, treu ins Deutsche übersetzt, geben noch lange keinen übertriebnen Prosaausdruck, denn die französischen Verse seien künstlich und kalt, — sondern

nur eine kleine, passende Steigerung über das Gewöhnliche. Englische Verse dagegen, ebenso in deutsche Prosa umgesetzt, würden einen taumelhaften Eindruck machen, wie wenn Trunkene ohne Musik tanzen. Und im dreiundfünfzigsten Stück bekommen wir eine schon von andern gemachte Beobachtung (S. 118) in einer ganz neuen Anwendung: Französische Verse kommen der Prosa so nahe, daß umgekehrt bei den Franzosen in jeder etwas gesuchten Prosa sich Verse einstellen, denen nur der Reim fehlt. — Er hatte schon 1760 zwei Dramen von Diderot übersetzt. Seine Sarah war 1755 erschienen, 1767 erschien Minna von Barnhelm. Welch ein Fortschritt in der Diktion! Wir erinnern uns, wenn wir an die Italiener denken, welchen Wert der Dialog für das Freiwerden der Sprache haben kann. Bei Lessing können wir sehen, wie die Prosa, wenn sie sich dem Tone des Dialogs nähert, diese Freiheit viel früher erreicht, als im eigentlichen Abhandlungsstil. Man vergleiche z. B. mit der treffenden, schnellen (ταχέως sagten die alten Rhetoren) Sprache jenes hundertelften Litteraturbriefes (S. 119) die gemächliche Vorrede zu „Diderots Theater" aus demselben Jahre (1760)! Lessings Wesen und sein Hauptverdienst liegt in der treffenden Wahl der Worte im einzelnen und in dieser dialogartigen Lebendigkeit, die er der Sprache gab. Die ruhig fließende Abhandlung ist, formell angesehen, viel weniger seine Stärke. Sie dehnt sich in die Länge und ist doch steifflüssig. Nachzuahmen wäre Lessing doch nur im einzelnen und indirekt. Denn für die Breite, in die sich seine Detailbehandlung auf vielfachen Umwegen zu verlieren liebt, hat gerade bei ernstem Interesse an der Sache der Leser keine Geduld. Und Schriftsteller, die, wie einst der Grammatiker K. W. Krüger in seinen historischen Abhandlungen, ihn sich ausdrücklich zum Muster nehmen wollten, werden das immer wieder an sich erfahren.

Also was Lessing so schön an den Franzosen erkannt und gelehrt hat, jene lebendige Natürlichkeit einer der Unterhaltung sich nähernden Abhandlung, darin besteht seine Meisterschaft. Und er zuerst in Deutschland, außer etwa Liscow, zeigt in seinen eignen Leistungen das, was er theoretisch erkennt und fordert. Bei den frühern waren es nur Forderungen, die sie selbst nicht erfüllen konnten.

Von der Abhandlung im Stil verschieden ist die Rede. Lessing übte jene, diese nicht. Aber er spricht über sie im dreizehnten Litteraturbrief. Die französischen Kanzelredner wirken durch Pathos auf den Affekt, wie Cicero, Demosthenes hingegen durch Gründlichkeit auf den Verstand. Lauter Epiphoneme schläfern ein! — Diesem und mancherlei anderm, was er im Anschluß an einen Schweizer gegen Wieland sagt, wird jeder zustimmen. Aber wenn dann diese Vereinigung von Cicero und Demosthenes und ein erheblicher Vorzug vor den Franzosen allen Ernstes in Mosheim gefunden wird und wir dazu jetzt Mosheim in die Hand nehmen, so haben wir hier wieder die früher erwähnte Abhängigkeit von dem Zeitgeschmack, die auch Lessing zu einer Täuschung führte (S. 110). Denn daraus, daß Lessing mit der Gattung der Predigt nicht vertraut war, erklärt sich seine Überschätzung Mosheims nicht. Herder kannte die geistliche Rede, und er vertrat dasselbe Urteil.

Thomas Abbt aus Ulm ist jetzt nur noch wenig bekannt. Hätte er länger gelebt, so würde er wahrscheinlich für unsre Prosa eine ähnliche Bedeutung haben wie Lessing. Er war eine auffallend früh entwickelte Natur und starb 1766, erst achtundzwanzig Jahre alt, nachdem er kurze Zeit in Bückeburg gelebt hatte, als Kabinettsrat und Freund des Grafen Wilhelm. Herder, der 1771 nach Bückeburg berufen wurde, stellte ihn sehr hoch und knüpfte, wie wir sehen werden, an

Fragen an, die Abbt aufgeworfen hatte. Abbt war vorher Professor in Frankfurt a. d. O. 1760, dann 1761 in Rinteln gewesen. Dort schrieb er unter dem Eindrucke der Kunersdorfer Schlacht die Schrift „Vom Tode fürs Vaterland,“ eine Abhandlung in Chrienform über das Pflichtgefühl. Dann gab er seit 1761, nach Lessings Rücktritt, die Litteraturbriefe heraus. Außer seiner bekanntesten Schrift „Vom Verdienst“ und einer Anzahl sehr verschiedner Briefe, die alle glänzend geschrieben sind, hat er einige Abhandlungen hinterlassen, deren Gegenstand schon für seine Richtung bezeichnend ist, z. B. eine über schöne Formen, an die spätern Abhandlungen von Schiller erinnernd, — ferner „Von der körperlichen Beredsamkeit,“ sowie eine Sallustübersetzung.[15])

Abbts einziges Gebiet ist, was Herder in einer lehrreichen Denkschrift über ihn (1768) „die Prosa des guten Verstandes“ nennt, Geschäftsstil und populäre Publizistik. Auf diese Zeit bezieht sich eine lichtvolle Schilderung im siebenten Buche von Goethes „Dichtung und Wahrheit,“ wonach „innerhalb des protestantischen Teils von Deutschland und der Schweiz sich dasjenige gar lebhaft zu regen anfing, was man Menschenverstand zu nennen pflegt.“ Praktische Männer aller Fächer strebten nach Klarheit des Ausdrucks und besserm Stil, und man bewunderte bereits Rezensionen von Werken über religiöse, moralische oder medizinische Gegenstände, während doch noch „Beurteilungen von Gedichten und was sich sonst auf schöne Litteratur beziehen mag, wo nicht erbärmlich, doch sehr schwach befunden wurden.“

Das Ziel, das Abbt erstrebt, ist äußerste Klarheit. Überflüssigen oder gar die Deutlichkeit verdunkelnden Schmuck treffen wir nicht bei ihm. Wie jung beispielsweise im Sprachgebrauch abstrakt denkender Menschen die einfachste Übertragung ist, die wir heute

gar nicht mehr als solche empfinden, zeigt bei ihm in den Worten „sich in die Gedanken andrer gleichsam hineindenken“ dieses „gleichsam.“ So wundert und freut sich zugleich Lessing über den Ausdruck „entsprechen,“ den er bei Wieland aus den Schweizern genommen fand. Bei Abbt sieht man durch den einfachen Bau der Sätze die Gedanken klar auf dem Grunde liegen. Einzelne grammatische Inkorrektheiten — „nach die“ — hängen mit der Zeit zusammen. Auch Lessing sagt „bei die“ und braucht „zeitweise“ adjektivisch. — Abbt hat auch neue Worte gebildet: „Wohlhabenheit,“ „ächten,“ „Landeseingeborner“ („Eingeborne“ kommen schon in den Gesetzen Friedrich Wilhelms I. vor).

Ferner hat sich Abbt über den Wert der lateinischen Bildung für die deutsche Sprache sehr verständig geäußert, zuerst in den Litteraturbriefen (214—218; 1762) in Bezug auf den durch Herder und Goethe bekannt gewordnen Gymnasialdirektor Heinze, einen wohlmeinenden, aber ziemlich unglücklichen Ciceronianer. Wir haben, meint Abbt, nur noch in der gerichtlichen Rede Schneide, alles andre ist Spielerei, eine politische Rede giebt es überhaupt nicht; die Kanzelrede verträgt keinen Beweis, ist, wenn sie Kunst wird, panegyrisch, selbst bei Bossuet. Was soll uns demnach Cicero? Er kann dieser Beredsamkeit nichts nützen, wohl aber der „Wohlredenheit.“ Sodann stellt Abbt in einer Rezension von Meiers Schrift: „Über die Sprache der Gelehrten“ (Brief 271; 1764) die Frage, ob die Kenntnis der antiken Sprache nötig sei, und meint: Wer nichts kann als Griechisch und Latein und was durch diese Sprachen sich lernen läßt, der ist jetzt kein wahrer Gelehrter mehr. Wer das Lateinische unvollkommen kennt, hat nichts besseres daran, als wenn er nur Deutsch versteht, also — ergänzen wir — Übersetzungen gebraucht. Aber ganz ohne Originalkenntnisse, also auf der betreffenden

Sprache beruhende, kann doch keine Sicherheit des Geschmacks erreicht werden. Man sieht, Abbt sucht zu vermitteln. Eine Entscheidung trifft er nicht. In Konfliktsfällen möchte er aber doch dem Deutschen den Vorzug geben. Einschneidender hat gleich darauf Herder diese Dinge behandelt.

Herders Prosa nennt Gervinus deklamatorisch, die Prosa Lessings dialektisch. Der Gegensatz ist damit gut bezeichnet. Die Behandlung Herders in Gervinus Geschichte der deutschen Dichtung ist wohl das Gelungenste, was Gervinus überhaupt geschrieben hat. Vielleicht kommt das daher, daß er eine Haupteigenschaft in Herders Wesen selbst hatte und darum für sie besondres Verständnis haben mußte. Keiner unsrer großen Schriftsteller ist so reich an Anregungen und zugleich in der einzelnen eignen Leistung nach der Form und dem Eindrucke, den sie macht, so wenig in sich abgeschlossen und erfreulich, wie Herder. Und das kann man auch auf Gervinus anwenden. Er hat sich mit Vorliebe in Herder vertieft. Aber das hindert ihn doch nicht, in seiner Neigung für das Paradoxe ihm auch bisweilen Gewalt anzuthun.

Zweierlei bestimmt Herder: die Theologie und die Sprache, diese als weltliche und geistliche Redekunst. Von der Theologie ist er ausgegangen, sie tritt dann zurück und steht gegen das Ende seines Lebens wieder ganz im Vordergrunde. Wir haben sowohl seine Prosa an sich zu betrachten, als auch die Theorie, die er von ihr giebt. Hierin ist er bis auf Schiller vollständiger gewesen als alle andern. Die Ansicht, daß er in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte (1784) seine Höhe erreicht habe, kann ich nicht teilen. Hier zeigen sich vielmehr besonders jene Mängel, die ihn für Lichtenberg so ungenießbar machten (S. 121). Herder gehört auch zu den frühreifen Menschen. Seinen Höhepunkt darf man in die erste Weimarer Zeit — etwa

seit 1776 — setzen. Mit ihr sind bereits alle fruchtbaren eignen Gedanken wesentlich gegeben. Was folgt, ist teils Anwendung von frühern Gedanken, teils sind es Sammlungen neuer poetischer Stoffe. Bald zeigen sich Anfänge des Niedergangs, und dann erfolgt ein schneller Abfall.

Bei Herders Bestrebungen auf dem Gebiete der Sprache können wir zwei Richtungen unterscheiden. Die eine geht aus von dem Verhältnis der Prosa zum poetischen Ausdrucke. Die andre untersucht, in welchem Verhältnis die deutsche Sprache, namentlich die Prosa, zu andern Sprachen steht, und was sie aus alten und neuen, besonders der lateinischen und der französischen, annehmen und lernen könnte, und was nicht.

In jener ersten Richtung liegen seine Studien über fremde und einheimische Volksdichtung und seine Sammlungen. Der nächste Gesichtspunkt ist dabei der des Historikers und des Gelehrten. Eigne Gedichte, die daneben hergehen, sind doch im Grunde sehr nebensächlicher Art, verglichen mit der großartigen deutschen Übersetzungslitteratur, die auf diese Anregungen Herders zurückgeht, und die dann in Goethes Westöstlichem Divan und in Rückert wieder zur wirklichen Dichtung hingeführt hat. Auf Herders Gedanken über das Verhältnis der Prosa zur Sprache der Dichter hatte den größten Einfluß der etwas ältere Hamann, aus dessen verworrenen Äußerungen einige klare Gedanken wie Leitsätze hervortreten: Die Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, darum ist sie älter als die Prosa. „Sinn und Leidenschaften verstehen nichts als Bilder." — „Wo sind schnellere Schlüsse? Wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt und sein Genosse, der einsilbige Blitz?" — Herder konnte daraus die Theorie des Liedes entwickeln. Er sah, daß das Leben im Verbum sitzt, nicht im beschreibenden Beiwort. Jeder von uns kann das

jetzt aus Goethes kleinen lyrischen Gedichten fühlen. Damals mußte es gelernt werden, und der es lehrte, war Herder. Wie die Prosa sich zu der Poesie verhalten soll, das hat er von Anfang an erkannt und auch später immer wieder deutlich ausgesprochen. So gleich zuerst in den Fragmenten (1766; 67). Die Prosasprache entsteht zwischen der Poesie und dem rhetorischen Zeitalter. In welcher Zeit befinden wir uns? Keinem Griechen entspricht einer unsrer Dichter, nur Gleim dem Tyrtäus (die bekannte Täuschung der Zeitgenossen, an die wir oft erinnert worden sind; S. 123). Sodann weiter: Die Prosa kann aus der Poesie nur im ganzen übernehmen. Dieser Satz wird noch bestimmter formuliert im 46. „Briefe, das Studium der Theologie betreffend" (1780): Aus der Poesie hat, wie man aus Homer zeigen kann, die Prosa zu lernen, aber ohne daß sie die einzelnen Schmuckmittel äußerlich anwendet. Wie wir uns das zu denken haben, zeigt eine Gedankenreihe des Tagebuchs[16]) von 1769: Bossuet, Fléchier und die andern könnten wohl erschüttern, aber nicht rühren. So hätten die Franzosen die Werke der Einbildungskraft der kältern gesunden Vernunft angenähert, das wäre geschmackvoll und gut. Aber daß sie Phantasie und Affekt zur Erkältung geführt hätten, wäre wieder böser Geschmack. — Also die prosaartige Poesie der Franzosen, über die wir schon Klopstock und Lessing sprechen hörten (S. 122), wird in demselben Sinne getadelt und dafür eine Art *poetischer Prosa* im Sinne dieser Kanzelredner empfohlen. Dies war wirklich Herders Meinung. Und so hat denn auch seine eigne Prosa gleich von Anfang an diese Haltung, so schon in den Fragmenten. Die Kritischen Wälder (1769) sind weniger dithyrambisch. Aber bald darauf ist dieser Stil wieder da, und zwar sehr stark ausgeprägt, wie z. B. noch in der Ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes (1774). Anderwärts,

wo der Gegenstand trocken ist, oder wo eine gelehrte Art der Behandlung nötig scheint, tritt die Schreibart begreiflicherweise zurück. Aber sie ist doch die, die Herder sich ausgebildet hat, und sie bleibt die ihm eigentümlichste. Sie ist oft beurteilt und oft verurteilt worden. Sie kann durch einzelne Wendungen sehr ergreifen. Wir brauchen sie nicht näher zu schildern. Jeder kann sie aus den angeführten Schriften ohne weiteres auf sich wirken lassen. Herder hatte außer Hamann vor sich noch Klopstock und Lessing. Von diesem hat er sehr viel gelernt, und kritisch verdankt er ihm natürlich mehr als Klopstock. Aber wie er in seinem Gemütsleben ohne Frage mehr an Klopstock erinnert, als an Lessing, so bildet er in seiner Schreibart einen Gegensatz gegen Lessing und nähert sich wieder mehr Klopstock. Man kann dabei von dem Verhältnis zur Theologie ganz absehen und wird den Satz doch richtig finden.

In seiner Schreibweise ist Herder ferner beeinflußt worden durch Winckelmann, dessen tiefe kulturgeschichtliche Beobachtungen wie Funken in seine Seele gefallen waren. Wenn man an irgend einem deutschen Prosaiker etwas von dem Eindruck erfahren will, den die Alten von dem hohen Stil verlangten, so kann das zuerst Winckelmann sein, vollends wenn er seine Kunst zum höchsten steigert, wie in der Schilderung der beiden Grazien oder des Apollo und des Torso vom Belvedere. Und es wird nicht leicht jemand dabei die Empfindung haben, daß das affektiert sei. Dazu scheint es zu ernst zu sein und wird so sachlich und mit einer Art von heiligem Eifer vorgetragen. Wer Winckelmann überhaupt liest, wird ihn auch in dieser seiner Form ganz gern lesen. Aber es läßt sich wohl kein zweiter nennen, dem diese Kunst gelungen wäre. Die Zeit war vorüber. Sind es vielleicht die unwillkürlichen Überbleibsel veralteter Redeweise, die dem

Eindrucke der Affektation entgegenwirken, während, wenn sie jemand eben deswegen absichtlich festhalten wollte, gerade das affektiert scheinen müßte? — Herder nun hat diesem Vorbilde, nicht immer mit Glück, nachgestrebt. Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung" erschienen schon 1755, die Kunstgeschichte 1763, und unmittelbar nach Herders Auftreten starb Winckelmann (1768).

Die zweite Richtung in Herders Sprachbestrebungen ist für die Zwecke, die wir verfolgen, wichtiger. Sie zeigt sich bei ihm in einer ganz zusammenhängenden Theorie. Es ist die „Prosa des guten Verstandes" — so nennt er die volkstümliche Publizistik, die für ihn gleich nach dem Predigen kommt. Hier konnte er am meisten von Lessing lernen, der 1767, als Herder gerade angefangen hatte, schon mit allen seinen großen Prosawerken fertig war. Und er konnte auch unmittelbar anknüpfen an Anregungen, die aus Lessings Kreise stammten. Wir beobachten in Herders Ansichten folgende Entwicklung. Zuerst ist er ganz gegen das Lateinische und für die modernen Sprachen, namentlich für das Französische eingenommen, dessen Schriftsteller er dann so vielseitig beurteilt, wie keiner von seinen Vorgängern. Während er nun die vorteilhafte Meinung für das Französische immer behält, kommt er allmählich dahin, auch dem Lateinischen und seiner Litteratur einen großen Wert als Grundlage der praktischen Ausdrucksweise zuzugestehen. Nur soll das nicht bis zur Nachahmung reichen. — Wir haben das nun im einzelnen, zum Teil mit seinen Worten, darzulegen.

In den „Fragmenten" erklärt sich Herder gegen die Beschäftigung mit der Litteratur der Römer, wenn die Erlernung der Sprache dabei der Zweck ist. Mit Cicero könnten unsre Kanzelredner nicht viel mehr anfangen. Unmittelbar darauf (1768) greift er energisch

das Lateinische an in dem Werke über Thomas Abbts Schriften, das erst in unsern Tagen wieder aufgefunden worden ist.[17]) Er wendet sich gegen Freund Heinze (S. 125) und seine lateinische Periode. Die antiken Kunstrichter hätten vortreffliche Regeln gegeben für ihre Sprache, aber unsre sollte man nicht darnach modeln. Sie auf unsre Sprache zu übertragen wäre unausstehlich, denn das Periodenartige, was das Deutsche hätte, wäre von der griechisch-römischen Periode gänzlich verschieden. Von diesem Periodenstudium, heißt es dann weiter, kommen die jungen Leute direkt auf Gellerts Schreibart (S. 115) und „verderben den Geschäftsstil, die einzige Wohnstatt des ungekünstelten Verstandes, nach Gellertschen Mustern.“ Auf jene Frage Abbts: ob man, auch ohne Kenntnis der antiken Werke in der Originalsprache, zum Gefühle des Schönen in den Wissenschaften kommen könnte (S. 125), antwortet Herder nun ganz entschieden folgendes: Ohne die alten Sprachen und nur mit dem Französischen, Englischen und Italienischen käme ein Deutscher in seiner Bildung weiter, als umgekehrt. Denn in diesem Falle hätte er „zwei der gebildetsten Sprachen in der Welt, die beste Wohlredenheit und den richtigsten poetischen Geschmack; zwei der merkwürdigsten Völker und mit ihnen einen großen Teil der Weltgeschichte; einige Wissenschaften in ihrer besten Blüte und vielleicht alle in ihrem Anfange; Schriften, so vollendet, als es wenige in neuern Zeiten giebt, überhaupt Völker, die die Quelle aller neuern Litteratur sind.“ Aber was fehlt dann doch alles bis zu den Neuern! Nachdem er darum schon vorher für die Alten Übersetzungen empfohlen hat, sagt er: „Immer besser die vortrefflichsten Neuern ohne die Alten (in ihrer Originalsprache), als diese ohne jene gekannt!“

Positiver wird er in der unmittelbar folgenden Schrift: Plan einer livländischen Vaterlandsschule

(1769). Sprachen und Grammatik sollen am Deutschen gelernt werden, Rhetorik nicht am Lateinischen oder an der Chrie, sondern an den mannichfaltigsten Gegenständen der Lektüre. So soll sich der Ausdruck ergeben, wie ihn der Naturforscher, der Philosoph, der Redner, der Dichter braucht. Für den Handwerker und den Kaufmann ist der Stil des gewöhnlichen Lebens nötig. „Hier ist Gellert elend, wie es May, Versuch in Handlungsbriefen und größern Aufsätzen nach Gellertschen Regeln (1763), durch sein Beispiel zeigt. Und alle Deutschen sind weit darin zurück. Dieser Stil und der Rednerstil sind die beiden Enden der Prosa" (Über Thomas Abbts Schriften). Mit jenem fängt der Unterricht an, dann geht er weiter zum Stil aller höhern Arten wirklicher praktischer Beschreibung und kommt endlich zum Rednerstil, den aber nur die Schüler der höhern Stufe noch brauchen. Auf die Muttersprache soll die französische folgen, „denn sie ist die allgemeinste und unentbehrlichste in Europa, sie ist nach unsrer Denkart die gebildetste. Der schöne Stil und der Ausdruck des Geschmacks ist am meisten in ihr geformt und von ihr in andre übertragen .... sie ist die ordentlichste zu Sachen der Erzählung, der Vernunft und des Räsonnements." — „Die Sprache ist einförmig, philosophisch an sich schon, vernünftig, ungleich leichter als die deutsche und lateinische, also schon sehr bearbeitet." Dann erst kommen die alten Sprachen an die Reihe für die, die sie brauchen, und es wird der Übergang vom Deutschen zum Lateinischen in Bezug auf die Methode angedeutet. Wir verlassen aber den Gegenstand, um die gleichzeitigen Beobachtungen über die französische Litteratur aus dem Reisejournal von 1769 hier anzuschließen. Sie zeigen nämlich, daß Herder frei von der Überschätzung ist, in die leicht Verkündiger von neuen Methoden geraten, und daß er auch die Fehler der rhetorischen Prosa

der Franzosen richtig zu bezeichnen versteht. So sagt er treffend über Rousseau, durch sein Haschen nach dem Frappanten werde das Schöne auf die Spitze getrieben und höre, so verallgemeinert, auf, Wahrheit zu sein. „Es muß ihm seine falsche Tour genommen, es muß in unsre Welt zurückgeführt werden. Wer aber kann das?" Ohne das aber werde Rousseau unbrauchbar und schädlich. — Ferner: Voltaires „Betrachtungslaune" in historischen Dingen sei für Deutsche sehr bildend. Aber sie dürfe nicht Muster in der Historie sein. Denn „mit Voltaires Geist wird die Historie verunstaltet" und ohne ihn durch solche Nachahmer erst recht. Der Bildungswert wird also in eine indirekte oder allgemeine Nachfolge gesetzt. — Weil die Franzosen so zum Paradoxen neigen, so haben sie „so wenig Philosophen, Politiker und Geschichtschreiber, denn diesen drei Leuten muß es bloß an Wahrheit gelegen sein. Was aber opfert nun nicht Voltaire einem Einfall, Rousseau einer Neuigkeit und Marmontel einer Wendung auf!" — Wir wollen aber bei dieser scharfen Kritik doch nicht vergessen, wie oft durch eine bloße Wendung auch das Sentiment getroffen werden kann, und erinnern dabei an Lessings frühere Bemerkungen (S. 118). Herder aber schließt als guter Deutscher, die Franzosen hätten die Sprache der „Wendungen," — „wenn sie auch nichts sind, damit man nur zeige, daß man sie machen könne," — die Deutschen die „des Sturms der Wahrheit und Empfindung."

Herder hatte durch sein ferneres Leben Gelegenheit, diesen Gedanken nach zwei Seiten hin nachzugehen: für den Jugendunterricht und für die geistliche Rede. Dort hat er stets die praktische und lebendige Erfassung der Muttersprache gefordert und auf den Wert des Französischen dafür hingewiesen. Wir sehen das aus dem sehr bedeutenden Inhalte

zweier seiner letzten Schulreden (von 1796 und 1798), aus denen wir die Hauptpunkte zusammenstellen. Seine Muttersprache muß jeder verstehen. Es ist ein redendes und schreibendes Jahrhundert. „Zu allediesem gehört Sprache und Aufsatz, fertige, prompte Rede und eine Geschicklichkeit in Entwürfen.“ Nicht nur, was in der Antike für redegemäß gilt, sondern alle mögliche Lektüre ist anzuwenden. „Lesen mit Verstand und Herz,“ daneben „eigne Komposition und ein lauter, lebendiger Vortrag derselben,“ Auszüge aus guten Büchern, — in dieser Schule haben sich die Alten geübt, bis in ihr Alter haben sich ihre Staatsmänner solcher Übungen nicht geschämt. Laut lesen und sprechen, daraus haben sie ihre Anweisungen entwickelt, ihre Rhetorik. Muster sind die Franzosen. Die Deutschen sind weit zurück. — Man sieht, die „Alten“ treten nun neben die Neuen. Er hatte sie inzwischen etwas besser kennen gelernt, ihr allgemeiner Wert stieg für ihn, seit er sich seinen Ärger über Heinzes Periode von der Seele gesprochen hatte. So nennt er denn auch z. B., mit einem Ausdrucke der Alten, „Attizismus“ der Rede, was er an folgende drei Regeln bindet: niemandem in die Rede fallen, Eigenheiten und Lieblingsausdrücken aus dem Wege gehen, jeden Despotismus der Unterhaltung meiden.

Er hatte also die Alten etwas näher kennen gelernt. Freilich nicht allzunahe! Von griechischen Rednern hatte er nach seinem eignen Geständnis 1780 noch nichts gelesen außer einigen unwichtigen Schriften des Isokrates. Demosthenes kannte er nur von Hörensagen und aus Cicero. Wir müssen uns überhaupt daran erinnern, daß Schiller gar kein Griechisch verstand und Goethe es noch spät als eine schriftstellerische Unart seiner philologischen Freunde tadelte, daß sie in ihren lateinischen Abhandlungen den Text einer griechischen Stelle nicht auch übersetzten.[18]) —

An Ciceros rhetorischen Schriften mußte Herder allmählich jener Gedanke von der „allgemeinen" Nachahmung reif werden. Unsre Kanzelredner könnten nicht viel mit Cicero anfangen, hatte er in den Fragmenten gemeint. Etwas später, in Nachträgen dazu aus den siebziger Jahren,[19]) nimmt er die Frage wieder auf und spricht ausführlicher, als er dort gethan hat, über die Erfordernisse der geistlichen Rede. Sie soll nicht hinter der gerichtlichen hertreten und Cicero oder Demosthenes nachahmen, sondern eine Gattung für sich darstellen. Wir sollen uns bei der Bearbeitung unsers eignen Feldes erst die Augen zuhalten, als ob wir gar keine Römer kennten, und diese dann erst zur Hand nehmen, aber nicht um unsre Sprache darnach zu bilden, sondern um auszubessern; eine Vorschrift, die später auch die Franzosen gegeben haben. Viel größeres Lob aber wird dem Cicero und überhaupt den Alten einige Jahre später gespendet in den „Briefen das Studium der Theologie betreffend" (1780). Man solle, heißt es im zweiundvierzigsten Briefe, erst die rhetorischen, dann die philosophischen Schriften, dann die Reden des Cicero lesen, dann habe man Regeln der Alten und Beredsamkeit. „Was man auch sage, wir sind Barbaren und tragen noch genug Zeichen unsrer Abkunft an uns." Cicero und Quintilian, Demosthenes, Aristoteles und Dionys von Halikarnaß haben den Spätern nichts übrig gelassen, als sie zu ordnen und zu erklären. Aber daneben weist er, wie früher, auf die Franzosen hin, auf Fénelons Dialoge über die Beredsamkeit, auf die großen Kanzelredner, auf Rousseau, Buffon und unter den Engländern auf Addison, — eine Auswahl, die sicherlich von viel Urteil zeugt. Auch die Gattung wird nicht einseitig betont, wenn es sich um Muster für den geistlichen Redner handelt. Die beste Methode, die „Ecken des Lehrvortrags abzu-

runden," sei die Dialogform. Sie verfalle am wenigsten in Deklamation, wie der Kathedervortrag.

Herders Theorie ist ausführlich, sie ist verständig und in ihren Teilen wohl begründet. Wir sahen, wie sie sich allmählich aus einzelnen Zügen in ihm bildete. Wir sind geneigt, die Elemente seiner Lehre für brauchbar zu halten. Hat sie für ihn selbst einen praktischen Erfolg gehabt? Zeigt er durch seine Leistungen, daß er seine Zeit richtiger beurteilen gelernt hat? Nachdem wir uns über seine Prosa im allgemeinen ein Urteil gebildet haben, liegt es nahe, die Gattung aufzusuchen, auf die solche Vorschriften am leichtesten angewendet werden konnten, die Rede. Und da darf man wohl einige seiner Schulreden in der That für besser erklären, als irgend etwas derartiges in der deutschen Litteratur bis auf seine Zeit. Eine sehr frühe Rede aus der Rigaischen Zeit (1765): „Von der Grazie in der Schule," im Stil von Winckelmann und Rousseau, zeigt alle Künste einer lebendigen Rede. Ruhiger sind die Weimarer Reden, wie: „Vom falschen Begriff der schönen Wissenschaften" (1782), klar und schön disponiert und, etwas einfacher, weil mehr an die Schüler gerichtet, aber in ihrer Art ausgezeichnet: „Vom Zwecke des Gymnasialunterrichts" (1786). — Hier also fühlen wir uns befriedigt, und wir dürfen darin den Erfolg seiner Theorie erblicken. Wer dagegen die ausgezeichneten Bemerkungen in den Briefen über das Studium der Theologie (1780) gelesen hat, wird nicht wenig enttäuscht sein, wenn er darnach an Herders Predigten (seit 1771) kommt. Man merkt wohl an dem Gebrauch der Anapher, die Herder besonders liebt, das Weben der Rhetorik, aber ihre Wirkung ist gleich Null. Außerdem sind die Predigten erst nachher so niedergeschrieben. Sie geben also keinen Begriff von Herders doch so viel gerühmter

Wohlredenheit, und als Leseschriften wirken sie vollends nicht mehr. Das also ist verloren, muß aber einmal vorhanden gewesen sein. Die christlichen Schriften, die gegen das Ende seines Lebens zunehmen, sind als Abhandlungen zu wenig geschlossen. Selbst was kurz ist und volkstümlich sein sollte, wie die Provinzialblätter an Prediger (1774), gegen Spalding, reicht doch an ähnliches im Tone, z. B. von E. M. Arndt, der ja oft an Herder erinnert, nicht heran. Herder hatte sich immer mehr an die aphoristische Mitteilungsweise gewöhnt und fand nun die Form der in sich abgeschlossenen Abhandlung nur schwer. Die Kunst war ihm nicht freie Form, sondern eine Fessel. Für die einfache, treuherzige Rede aber war er wieder viel zu rhetorisch angelegt. Darum kommt nichts so recht rein und natürlich bei ihm heraus, abgesehen von den an sich ja doch unbedeutenden kleinen Schulreden.

Hier und von Herders Standpunkt aus wäre noch ein Wort über die Kanzelrede seiner Zeit zu sagen, an die uns bereits früher ein Urteil Lessings erinnert hat (S. 123). Allen den Cramer, Sack, Jerusalem und wie sie weiter heißen, die auch bei den einsichtsvollern Zeitgenossen in gutem Ansehen standen, können wir heute keine vorteilhafte Seite mehr abgewinnen. Der angesehenste aus dem ältern Geschlecht war unbedingt der Niederdeutsche Mosheim. Als Lessing und Herder über ihn sprachen, lebte er schon nicht mehr († 1755). Er hatte die Absicht gehabt, entgegen dem Pathos der Franzosen sich an die einfachere Art der englischen Prediger (Tillotson) zu halten. Und nach Herders Meinung wäre ihm das auch gelungen, sodaß er selbst wieder für die deutsche Kanzelrede als Muster gelten könnte. Wollen wir jetzt darauf die Probe machen, so versteht er wohl in Schriftworten eindringlich zu reden. Sobald er aber diese Sprache aufgiebt, wird er

rhetorisch und salbungsreich und versteigt sich zu einer Ausführlichkeit, die dem Zuhörer auch gar nichts erläßt. Die Traurede für Friedrich den Großen als Kronprinzen und Elisabeth Christine in der Kapelle zu Salzdalum ist hoffentlich dem Prinzen nicht in dem ganzen Umfange des Drucks (Einsegnungsreden zwoer hoher Vermählungen 1735) vorgetragen worden. Sie kommt z. B. vom Kindersegen auf die größere Fruchtbarkeit der Ehen bei den gegen Morgen wohnenden Völkern, obgleich es noch „dahin stehet, ob dieses so gegründet, als man insgemein glaubet." Was mag der Prinz wohl im Vergleich zu Massillons Petit Carême dabei im stillen für Gedanken gehabt haben, lange ehe seine bekannten harten Worte über die deutsche Litteratur in die Öffentlichkeit drangen!

Herder ist also hier auf seinem eigensten Gebiete in seinem Urteil doch eigentümlich von seinem Zeitgeschmack abhängig und befangen. Seine Schule hat dann bei den Kanzelrednern seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts zu einem ruhigen, betrachtenden, rationalisierenden Prosastil geführt, dessen gefeiertster Vertreter der sächsische Hofprediger Reinhard ist, von Herkunft ein Franke († 1812). Seine gesammelten Predigten füllen viele Bände. Manche von ihnen sind zu ihrer Zeit für etwas außerordentliches angesehen worden. Im ganzen wußte er wenigstens, namentlich in Gelegenheitsreden, recht gut den Ausdruck einer angenehmen, nicht zu gezierten Mitteilung zu treffen.

4. Prosaiker zwischen Herder und Goethe

An Lessing und Herder reihen wir einige gute Prosaiker der Übergangszeit, die von dem einen oder dem andern mehr oder weniger abhängig sind. Sie haben alle auch Goethes Götz und Werther erlebt, schreiben auch zum Teil noch nach diesen Jahren

(1773 bis 1774), ohne doch merkbar von der neuen Zeit und besonders von Goethe selbst beeinflußt zu sein.

Der älteste ist Justus Möser aus Osnabrück, ein selbstgemachter Mann, der sich auf einem ganz bestimmten, engen Gebiete mit festabgesteckten Grenzen zum Meister einer durchaus naturwüchsigen Publizistik machte und doch auch wieder in seinen Beziehungen zu der englischen Regierung seines Heimatlandes ein wirklicher Staatsmann in den einfachsten Formen gewesen ist. Goethe mit seinen offnen Augen für alles Volkstümliche hat ihn früh erkannt. In Osnabrück schrieb Möser seit 1767, nach einem Worte Lichtenbergs, seine „Wochenblätter für eine Stadt, die zugleich Blätter für die Welt sind.“ Seine Tochter hat sie dann noch bei Lebzeiten des Vaters gesammelt und unter dem Namen: Patriotische Phantasien (für einen wohlthätigen Zweck), den ersten Teil bereits 1774 herausgegeben. Diese Aufsätze über gemeinnützige, politische und wirtschaftliche Fragen sind in unsrer Litteratur das früheste wirkliche Muster ihrer Gattung. Lichtenberg hat sie dann auf eine etwas höhere oder feinere Stufe gehoben. Im Ausdruck ist Möser altertümlicher, wie er ja auch älter war. Noch in seinen spätern Jahren hat er gegen Friedrichs des Großen De la littérature allemande Goethes Götz verteidigt und darauf hingewiesen, wie sich unsre Sprache unter dem Einflusse der gelehrten Kreise sehr zu ihrem Nachteile von den Mundarten abgewandt hätte und buchartig geworden wäre (1781).

Die folgenden sind alle bereits mindestens zwanzig Jahre jünger. Claudius war in seiner Jugend von den Dichtungen Klopstocks begeistert, zu dem ihn seine Gemütsrichtung hinzog. Aber dieser schlichte Mann in der angenommnen Rustizität seiner litterarischen Mitteilungen hatte doch einen außerordentlich

feinen Geschmack. Nicht nur, daß ihn bei jener innerlichen oder geistlichen Sinnesweise vieles mit Herder verband, auch Lessing und den jungen Goethe wußte er sehr wohl von allen den andern zu unterscheiden. Wer ihn lesen mag, wird finden, daß er viel gebildeter ist, als er erscheinen will. Seine Prosa, zuerst als „Wandsbecker Bote“ 1771 bis 1775 erschienen, hat mit der Klopstockschen Sprache keine Ähnlichkeit mehr. Sie hat die Klarheit und die Ruhe Lessings, sucht aber mehr auf das Gemüt zu wirken und erstrebt einen einfachen, treuherzigen Ausdruck. So lange das ungesucht und natürlich bleibt, haben wir daran eine ganz besonders glückliche Form volkstümlicher Mitteilung. Manchmal wird die Schreibweise affektiert, und zuletzt geht sie mit der vorwiegenden Behandlung geistlicher Stoffe in den Ton der Homilie über. Der Klassiker Claudius ist etwas früher und auf dem mehr weltlichen Gebiete zu suchen — aber auch zu finden, und wir möchten noch besonders hervorheben, daß nicht nur aus dem Stil seiner Sprache, sondern auch aus seinen Geschmacksurteilen noch heute etwas zu lernen ist.

Gleichaltrig mit ihm und ebenfalls ein populärer Schriftsteller ist der Theaterdichter Engel aus Mecklenburg, zu Nikolais und Abbts Kreise gehörend, also von Lessing herkommend. Berlin war seine zweite Heimat geworden, und so hat er sich als Schriftsteller sehr verschieden vom Wandsbecker Boten entwickelt. Unsern Zweck berühren Engels Prosaaufsätze: „Der Philosoph für die Welt,“ seit 1775 erschienen, also nachwertherisch. Der Inhalt ist flach, die Sprache recht gut, am besten, wenn sie sich als Abhandlung dem Dialog nähert, oder wenn sie Anekdoten und Geschichten erzählt, eine Beobachtung, die uns auf den Anfangsstufen der Litteratursprache oft entgegen-

getreten ist. Aber auch im hohen Schwunge — „Traum Galileis" — bringt es Engel zu sehr schönen Sätzen und Worten. Er giebt uns ein Beispiel dafür, wie weit es ein Mann, der in keiner Hinsicht zu den ersten gehört, und der vor allem ohne Originalität der Gedanken ist, um diese Zeit in unsrer Prosa bereits bringen konnte.

Dagegen ist Lichtenberg (1742 bis 1799) wieder eine wirklich bedeutende Erscheinung, der einzige Süddeutsche, der uns außer Wieland und Abbt bis jetzt begegnet ist. Unsre moderne Prosa ist bis auf Goethes Zeit an Norddeutschland und Obersachsen gebunden. — Lichtenberg stammt aus dem Darmstädtischen, war also ein Landsmann von Merck, an den er stark erinnert, aber er ist weicher, passiver, bei großer Begabung und vielseitiger Empfänglichkeit doch wenig energisch und erfolgreich. So gehört er denn leider nur unter die Fragmentisten, aber als solcher ist er ungemein anregend und unterrichtet. Und zugleich ist er einer unsrer besten Stilisten. Lichtenbergs geistige Art und seine Fähigkeit, alle möglichen Eindrücke in sich aufzunehmen, ist gefördert worden durch ungewöhnliche äußere Umstände. Der Süddeutsche wurde ganz früh nach Niederdeutschland verpflanzt, und zwar zu dem gemessensten unter seinen Volksstämmen, und hier wurde er innerlich ein Norddeutscher. Außerdem kam er nun dort, in Göttingen und Hannover, bei aller persönlichen Einfachheit in Beziehung zu hochstehenden Personen, er hatte Gegensätze zu verarbeiten, wie sie das Leben den Menschen gewöhnlich nicht bietet. Ferner besuchte er, noch nicht dreißig Jahre alt, England und nahm dort 1774 einen anderthalbjährigen Aufenthalt. Er war der erste deutsche Litterat, dem eine solche Erweiterung seines Gesichtskreises zu teil wurde. Das Vernünftige und Gesunde in dem englischen Leben und die natür-

liche Kraft im Ausdruck der englischen Litteratur zogen ihn in gleicher Weise an. Mit Vorliebe folgte er ihren überverständigen Dichtern und den Kritikern, Dryden, Pope, Samuel Johnson. Seine Anlage und seine naturforschende Thätigkeit führten ihn auf möglichst sichere Beobachtung und auf deutlichen Ausdruck hin. Für alles Unklare oder bloß auf Gefühl Beruhende hatte er keine Empfänglichkeit, Klopstock und Lavater waren ihm gerade so unsympathisch wie Sturm und Drang, ebenfalls, wie wir sahen, Herder. Vor Goethe hatte er äußere Hochachtung, aber nicht viel mehr. Das Verständige dagegen, auch wenn es einseitig auftrat, wie bei Voltaire, oder geziert zum Vorschein kam, wie bei Wieland, wußte er zu schätzen. Vollends das Naturwüchsige gewann ihn. Auf dieser Grundlage fand er sogar ein Verhältnis zu dem exzentrischen Bürger. Der „unsterbliche" Möser war sein Mann: „wenn man mit Mösern oft in Gesellschaft kommt, so fängt man an zu glauben, man wisse etwas und sei etwas." Und daß andrerseits gerade Lessing, der noch dazu zwölf Jahre lang in seiner Nachbarschaft lebte, eigentlich nicht sein Mann war, ist doch psychologisch auch recht interessant.

Seine Aufsätze erschienen hauptsächlich im „Göttinger Taschenkalender," seit 1778, und im „Göttinger Magazin," das er seit 1780 mit Forster herausgab. Dazu kamen die nachgelassenen „Gedankenbücher." Gesammelt sind seine Werke bald nach seinem Tode, in neuer Ausgabe erschienen 1844. Vielleicht kauft man nicht zum zweitenmale innerhalb unsrer ganzen Litteratur für so wenig Geld soviel Geist, wie in dieser „Neuen Ausgabe" in acht Bänden! Aber dennoch muß man leider sagen: wie Lichtenberg im Leben nicht viel erreicht hat, so hat er auch geistig auf unsre Litteratur wohl kaum eine bemerkenswerte Einwirkung geübt. Manche unsrer Schriftsteller mögen an

ihm gelernt haben. Aber zur Erscheinung ist das nicht gekommen. Diese Schule sollte sich keiner entgehen lassen, dem an der Verbesserung seines Ausdrucks gelegen ist, oder der gern scheinbar gewöhnlichen psychologischen Fragen etwas tiefer nachgehen möchte. Denn Lichtenberg ist in anspruchsloser, hausbackner Form der eindringlichste Menschenbeobachter! Wieviel Klugheit liegt in seinen einfachsten Beobachtungen über den Ausdruck: z. B. durch die Verschiedenheit der Sprachen werden falsche Urteile verbessert, weil wir in Worten denken; darum klärt die Erlernung fremder Sprachen uns die Begriffe der eignen auf. Oder wenn er statt aller allgemeinen Regeln über den schriftstellerischen Stil den einen Satz giebt: am besten schreibe der, „der so schreibt, wie es die vernünftigsten derjenigen Klasse gut finden würden, die er durch seine Schriften zu belehren denkt," oder wenn er in Bezug auf Einzelheiten sagt: ein guter Schriftsteller vermeidet alles, wobei dem Leser etwas zum Schaden des Eindrucks einfallen könnte. — Man weiß oft nicht, soll man mehr die tiefgehende Beobachtung bewundern oder ihren ganz ruhigen, scheinbar uninteressierten Ausdruck, wobei denn anstatt aller ausdrücklichen Kritik der Spott für den Leser doch deutlich genug aus der Sache hervorsieht! Man nehme dafür eine Stelle: „Winckelmann, Hagedorn und Lessing haben unsern deutschen Kritikern einen neuen Geist mitgeteilt. Ehemals sagte man von einem schlechten Kupferstich: der Kupferstich ist schlecht; jetzt haben die Beurteilungen mehr Feuer. Von einer Coeurdame z. B. würden sie so urteilen: Das Gesicht hat zuviel Lokales, die Augen haben von den Augen der Juno, die der Kartenmacher zu erreichen gesucht hat, nichts als die Größe, nichts von dem stillen Feuer, das den Paris wanken machte, nichts von dem Himmel in ihnen,

der sich mit ihnen auf- und mit ihnen zuschließt. So idealisch auch der Mund scheint, so französisch sind die Locken. Sie spielen nicht neidisch um die volle Wange, sondern mit reicher Pomade in eine gewisse Stellung gesteift, scheinen sie wenig bekümmert zu sein, ob sie zu wenig oder zu viel verbergen. In ihrem Wuchs ist nichts griechisches, dem Serer könnte sie gefallen. Man vermisset mit Unwillen die schlanke Biegung des Körpers, die uns dadurch, daß sie das Gesicht wegzieht, den warmen elastischen Busen anzubieten scheint. Das Kolorit ist das Kolorit eines schlechten Malers, der auf frischen Gips malt u. s. w."

Lichtenberg hat den Abhandlungsstil zu einer hohen Vollkommenheit gebracht. Zwischen Abbt und ihm liegen doch nicht viel mehr als zehn Jahre! Die in der Form interessantesten Abhandlungen dürften folgende sein: Dienbare Betrachtungen für junge Gelehrte III 5. — Briefe aus England 1775 (Garrick) III 97. — Über Physiognomik und dazu namentlich die Einleitung zur zweiten Auflage 1778 IV 7. — Streitschrift gegen Voß 1782, vernichtender, hoher kritischer Stil nach Lessings Art, namentlich IV 302—8. — Nachricht von Popes Leben und Schriften, nach Johnson, einfach und anspruchslos V 33. — Daß du auf dem Blocksberge wärst 1799 IV 195. Besonders die „Vision" S. 206 bis zu Ende.

Zu den Klassikern unsrer Prosa aus dem vorigen Jahrhundert gehört noch Georg Forster (1754 bis 1794). Als Arzt, Naturforscher und Reisender führt er die Litteratursprache auf ganz neue Gebiete. Das Interesse für das Litterarische an sich tritt bei ihm zurück. Er ist ein Mensch von praktischen Vorsätzen, die leider freilich alle sehr unglücklich ausliefen, und hat bei allen seinen Gedanken und Kenntnissen immer zuerst die große Masse im Auge. Dabei hat bis auf seinen Lehrling Alexander von Humboldt

kein Deutscher seinen Blick soweit ausdehnen können wie er. Am vollständigsten geben seine Bedeutung auch für die Sprache wieder seine Lobschrift auf Cook 1787, die Ansichten vom Niederrhein und seine Briefe, diese vielleicht das bedeutendste Memoirenwerk des Jahrhunderts. Die Ansichten vom Niederrhein sind am berühmtesten wegen ihrer Kunstbetrachtungen, weil das damals etwas ganz neues in deutschen Reisewerken war. Aber Forster hat so wenig wie Lessing die Fähigkeit, eine Kunstrichtung als Ganzes geschichtlich zu verstehen. Auch in der Betrachtung und Schilderung steht er erheblich hinter Diderot zurück, und das fortwährende Zanken auf Rubens ist langweilig und beweist zugleich auch wieder einen durchaus unhistorischen Sinn. Wie viel richtiger hat sich Goethe über Rubens ausgesprochen! — Aber freilich abgesehen von Goethe war unter allen unsern Schriftstellern nur einer, der für die Kunst, das will sagen: die heutige, lebendige, die etwa mit Giotto beginnt, Sinn hatte, und der zugleich über die Aufgabe eines Kunstschriftstellers nachdachte, nämlich Heinse in seinen Briefen für den Merkur 1776 und 1777. Er hatte sich klar gemacht, daß „gemalt und beschrieben schier so sehr von einander verschieden ist, wie sehen und blind sein," daß sogar Winckelmanns Beschreibungen nur Brillen sind, „und zwar Brillen nur für diese und jene Augen," und jene Bemerkungen über die Düsseldorfer Galerie in Briefform sind das einzige aus dem vorigen Jahrhundert, was als Anfang einer litterarischen Behandlung der Kunst, natürlich auch hier wieder abgesehen von Goethe, angesehen werden mag. Aber es sind doch nur bescheidne Skizzen, die zeigen, wie ihr Urheber auch wohl zu etwas ganzem hätte kommen können. So blieb denn der kunstbeschreibende Teil der Forsterschen „Ansichten" als etwas wesentlich neues in unsrer

Litteratur stehen. Aber viel bedeutender sind seine Städtebilder, wo sich der Blick des Naturforschers mit dem Interesse des Historikers und mit den Zielpunkten des Volkswirts und Politikers verbindet. Wenn er in kurzen Bemerkungen über die Lage einer Stadt spricht, über den Bau der Landschaft oder den Charakter einer Gartenanlage, oder wenn er übergeht zu dem Leben des Volkes in einer rheinischen, belgischen oder holländischen Stadt oder Landschaft und ausführlich darlegt, warum dessen Charakter unter gewissen Naturbedingungen sich so und nicht anders entwickelt hat, so ist das die Beobachtung eines Menschen, der vor der Natur steht, und eine so unmittelbare, lebendige Schilderung derartiger Gegenstände haben wir bis dahin nicht und zeither nicht häufig wieder gehabt. Auch einzelne wirklich schöne Schilderungen aus der Südseereise verdienen noch gelesen zu werden. Es ist also ein neues Feld, auf das Forster die deutsche Prosa angewendet hat.

An Möser und Claudius, allenfalls auch an Engel erinnert durch die Gegenstände seiner Prosa Hebel (1760 bis 1826), und in Stil und Ton können wir ihn mit Claudius vergleichen. Der Zeit nach gehören seine populären Erzählungen und Abhandlungen zwar schon in unser Jahrhundert: Badischer Landkalender seit 1803, Rheinländischer Hausfreund seit 1808/9 (woraus dann das „Schatzkästlein" zusammengestellt worden ist). Aber wie das Volk nach jenem Worte Lessings mindestens fünfzig Jahre hinter der großen Welt zurückbleibt (S. 121), so merkt man auch diesen Volksbüchern nicht an, daß seit dem Wandsbecker Boten bereits ein Vierteljahrhundert vergangen ist. Sie gehören ihrer Art nach ins vorige Jahrhundert. Als Volksschriften sind sie musterhaft und erscheinen uns weniger affektiert als der Wandsbecker Bote, der dafür freilich

oft, wo er in die Tiefe des menschlichen Lebens steigt, auch wirklich tiefer ist und die norddeutsche, solide Natur bewährt. Unsre Litteraturhistoriker schätzen Hebel als Prosaiker sehr hoch, vielleicht ein wenig zu hoch. So ist z. B. seine offne Art, natürliche Dinge zu behandeln, oft förmlich an den Haaren herbeigezogen, und in dem Falle wäre sie affektiert. Man nennt das naiv, aber es ist die süddeutsche, weniger feine Manier, die nach Volksweise noch da Scherz sucht, wo ihn der Norddeutsche, und so auch Claudius, bereits mit Bedacht vermeidet. Denn weil das Volk in Wirklichkeit oft flegelt, darum soll man es doch nicht so, wie es sich gehen läßt, vorführen im Bilde, das doch nicht nur abklatschen soll, sondern auch bilden. Auch die Volksschrift soll etwas von höherer Art an sich haben. Kann das Ideal nicht Schönheit sein, so muß es wenigstens Reinheit sein.

5. Goethe und Schiller

Über Goethe und Schiller müssen wir kurz sein. Ihre Schriften sind bekannter und jedenfalls dem einzelnen leichter zugänglich, als die der meisten bis jetzt erwähnten Schriftsteller. Es kann wenigstens angenommen werden, daß jemand sich zu ihnen, wie es sein sollte, eher in ein näheres Verhältnis setzt. Ohne diese Erwägungen könnte es vermessen erscheinen, über Goethes Prosa in wenigen Sätzen etwas sagen zu wollen. Denn das Gebiet ist unendlich, und persönlich möchte ich jeden Schriftsteller eher entbehren als Goethe.

Goethe hatte seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die Überzeugung, daß eine gute Prosa bei uns geschrieben würde, und daß, wenn dazumal jemand leichter als früher die Mittel fände, seinen Stil zu verbessern, er selbst wesentlich mit dazu beigetragen habe, diese Mittel zu beschaffen. Das Ver-

dienst des einzelnen Menschen sei nicht mehr so groß, er könne jetzt lernen, müsse es aber auch.

Solche Gedanken hat er oft ausgesprochen, zuerst in den Horen von 1795 gegen einen Berliner Kritiker, der die deutsche Prosa arg heruntergesetzt hatte.[20]) Junge Männer von Talent können eher zu einem reinen, dem Gegenstand angemessenen Stil gelangen. Sie schulden das ihren Vorgängern seit der Mitte des Jahrhunderts. Sie kommen gleich in einen hellen Kreis, während die frühern beim Dämmerschein eintraten und ihn nach und nach selbst erleuchten mußten. Der Kritiker kommt mit seinem Lämpchen zu spät; „der Tag ist angebrochen, und wir werden die Läden nicht wieder zumachen." Der muß sehr übel gelaunt sein, „der in dem Augenblicke Deutschland vortreffliche Schriftsteller abspricht, da fast jedermann gut schreibt. Man braucht nicht weit zu suchen, um einen artigen Roman, eine glückliche Erzählung, einen reinen Aufsatz über diesen oder jenen Gegenstand zu finden." Das zeige sich weiter in Journalen und Kompendien; überall ein übereinstimmender, guter Stil. „Eine bedeutende Schrift ist, wie eine bedeutende Rede, nur Folge des Lebens," heißt es kurz vorher, und es ist bezeichnend für Goethes fest auf dieses vor seinen Augen liegende Leben gerichteten Blick, daß er so oft an den Ausdruck der mittlern Stände denkt, wenn er sich über die Entwicklung unsrer Litteratursprache äußert und nicht an die rhetorisch gehobne Sprache der Abhandlung, in der sich Schiller bewegt. Wir haben bereits gesehen, wie er in „Dichtung und Wahrheit" aufmerksam machte auf die frühe Entfaltung der Geschäftsprosa noch vor dem poetischen Stil der neuen Zeit, den er und Schiller dann vollendeten (S. 124). Das siebente Buch von „Dichtung und Wahrheit" erschien 1812.

Und 1818 äußerte er aufs neue, jeder Deutsche

könne jetzt seine Sprache ohne fremde Beihilfe vollkommen ausbilden. Das verdanke man den Bemühungen des vorigen Jahrhunderts, und es komme nun der ganzen Nation zu gute, namentlich dem Mittelstande im besten Sinne, den Bewohnern der vielen kleinern Städte, den Beamten, Gewerbetreibenden und Frauen. Soll diese Sprache sich bereichern und lebendig wachsen, so sind „Poesie und leidenschaftliche Rede die einzigen Quellen, aus denen dieses Leben hervordringt, und sollten sie in ihrer Heftigkeit auch etwas Bergschutt mitführen, er setzt sich zu Boden, und die reine Quelle fließt darüber her."

Viel später hat er dann in den unvergleichlich tiefsinnigen kurzen beiden Ansprachen an „junge Dichter"[21]) ausgeführt, daß jede Rede und jede Dichtung aus etwas Erlebtem hervorgehen müsse. Die Sprache ist in Prosa und Reim „auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt," daß jeder seine Gedanken und seine Gefühle „mit einer gewissen Leichtigkeit mitteilen" kann. Aber damit ist in jedem einzelnen Falle „im höhern Sinne noch wenig gethan." Der einzelne Mensch muß nun „von innen heraus wirken" und „gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern." Er soll aussprechen, „was lebt und fortwirkt." „Poetischer Gehalt ist Gehalt des eignen Lebens." Es kommt bei allem nur darauf an, „ob es ein Erlebtes enthalte." „Man halte sich ans fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheiten; denn da beweist sichs im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren." — Also das individuelle Leben ist die Tiefe, aus der der Ausdruck ans Licht gefördert wird, nicht die Regel macht es und nicht das künstliche Pathos, das den Ausdruck mit rhetorischen Mitteln steigert. Das ist Goethes

Prinzip. Dies, sagt er, sind die Deutschen „an mir gewahr geworden.“ „Ich darf mich wohl ihren Befreier nennen.“ Und das andre, was man vorläufig nicht mißdeuten wolle, ist etwa Schillers Art.

Goethe hat aber doch auch den Wert der Regel als Korrektiv der Natur anerkannt, nicht zwar in Gottscheds „Fächerwerk, das eigentlich den innern Begriff von Poesie zu Grunde richtet,“ wohl aber in den feinern historischen Beobachtungen, die er selbst an dem Ausdruck seiner Vorgänger in dem bereits erwähnten siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit“ gemacht hat. Der erste Schritt, um aus der frühern wässerigen Weitschweifigkeit herauszukommen, heißt es dort, konnte „nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze gethan werden.“ „Haller und Ramler waren von Natur zum Gedrängten geneigt; Lessing und Wieland sind durch Reflexion dazu geführt worden.“ Lessing wird allmählich „ganz epigrammatisch in seinen Gedichten, knapp in der Minna, lakonisch in Emilia Galotti, später kehrte er erst zu einer heitern Naivität zurück, die ihn so wohl kleidet im Nathan.“ Wieland ist früher bisweilen „prolix,“ dann in Musarion und Idris „auf eine wundersame Weise gefaßt und genau, mit großer Anmut.“ Klopstock ist im Messias weitschweifig, wird in Oden und kleinern Gedichten und Tragödien gedrängt, dann aber im Wettstreit mit Tacitus unverständlich und ungenießbar. Und so geht es weiter bis zu dem „Anakreontischen Gegängel“ und bis „die Präzision des Horaz die Deutschen, doch nur langsam, nötigte sich ihm gleichzustellen.“

In solchen Mitteilungen, denen jemand mit Vergnügen selbst weiter nachgehen wird, hat Goethe seine Theorie vom Stil niedergelegt. Die letzten Bemerkungen schlossen sich allerdings an die Poesie an. Aber man könnte, wie wir öfter Gelegenheit

hatten zu beobachten, auch an ihren Gattungen, vor allem am Drama oder am Epos, an dem erzählenden oder lehrenden Gedichte, z. B. an Dantes Komödie, so gut wie an der Prosa selbst, Gesetz und Muster der prosaischen Ausdrucksweise entwickeln. — Wir wenden uns nun zu Goethes eigner Prosa.

Wir sahen früher, wie in Niederdeutschland und in Kursachsen bis in die siebziger Jahre des Jahrhunderts eine Prosa der Gebildeten entstanden war. Trotz Wieland und trotz einzelner volkstümlicher Ansätze bei Möser oder Claudius war sie doch vom Gesprächton verschieden und durchaus buchmäßig. Wer den schönen Südwesten unsers Vaterlandes kennt, weiß, wie viel stärker dort das Volk mit dem reichen Sprachvorrat seiner alten historischen Mundart an der allgemeinen Redebildung beteiligt ist. Und erst, wenn er an den Mittelrhein kommt, kann der Norddeutsche lebendig fühlen, daß die Art, wie die Menschen im Götz sprechen, nicht kunstmäßig ist und auch nicht altertümlich, sondern natürlich. Goethe wußte, daß Volkssprache mehr ist als Schriftsprache, ohne daß es ihm jemand hätte zu sagen brauchen. Er lebte mit dem Volke, und jedes einzelne am Menschen und im Kleinleben der Natur hatte für ihn Wert, und all dies Leben rang dann in ihm nach Ausdruck, wobei denn wieder nach Volkes Art Betrachtung und Sprichwort ihren reichlichen Anteil bekamen. So verdankt seit Luther unsre Sprache keinem so viel wie ihm. Für seine Entwicklung war es nun von großer Bedeutung, daß sich sein heimatlicher Sprachreichtum in Leipzig messen mußte an der vermeintlich besten deutschen Sprache, die in Wirklichkeit sich wenigstens damals alle erdenkliche Mühe gab, so richtig und reinlich wie möglich zu sein. Goethe nahm von allen diesen Regeln Kenntnis, ließ sich aber sein Leben dadurch nicht verkümmern und behielt in der Unterhaltung seine eigne Sprache

bei mit einem besondern kleinen Vorrat von Worten und Wortverbindungen, die selbst noch in der spätern Zeit in Weimar an die Heimat und an das Volk erinnerten. Und daraus entsteht nun ohne weiteres seine Prosa. Denn sie ist nicht mehr das Produkt einer höhern Kunst, wie sie denn ja auch uns natürlicher und der ungezwungnen Rede näherstehend erscheint als die Prosa der meisten andern Schriftsteller. Norddeutsche, die Goethe im zweiten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts zum erstenmale sahen und sprechen hörten, wunderten sich, daß er gerade so spräche wie „Dichtung und Wahrheit.“ Sie hatten also gemeint, er müßte sprechen ähnlich wie sie, und seine geschriebne Prosa, die sie kannten, wäre Kunst.

Aber schon lange, ehe er nach Weimar ging, hatte er sich für die Unterhaltung im Kreise seiner Frankfurter und Darmstädter Freunde eine Kraftsprache angewöhnt, die das Volkstümliche steigerte und oft absichtlich in einen Gegensatz zu der geltenden feinen Sitte brachte. Litterarische Anregung, am bedeutendsten durch Rousseau, kam hinzu, und so entsteht die naturwüchsige Prosa der ersten zehn Jahre, über die Hirzels Junger Goethe zum erstenmale eine bequeme Übersicht gegeben hat. Im Werther, dem treuen Niederschlag aus dem Leben jener Jahre, hat der Ausdruck noch etwas von diesen Überschwänglichkeiten. Nach zwanzig Jahren erscheint dann endlich in Wilhelm Meisters Lehrjahren (1795/96) zuerst die abgeklärte Goethische Prosa auf ihrer Höhe. Darauf folgen 1809 die Wahlverwandtschaften und endlich — 1811, 1812, 1814 — die ersten drei Teile von „Dichtung und Wahrheit.“ Diese sind nach unser aller Meinung das Höchste des in dieser Art von Darstellung erreichbaren!

Die Goethe eigentümliche Art der Prosa ist nicht abhandelnd, sondern erzählend mit Hinneigung zum Betrachten. In eine sich von selbst ein-

stellende Betrachtung, als ob sie unser eigen wäre, kleidet sich bei ihm alles, was bei andern wie Auseinandersetzung erscheint. Er wird nie abstrakt, er denkt in Gestalten und redet in Bildern und wird niemals seinem Heimatboden, der Erzählung von erlebten Dingen, fremd. Diese Eigenschaft unterscheidet Goethes Ausdruck von dem Stil der strengen Abhandlung, denn seine Darstellung lindert eben, um ein Wort von ihm selbst zu gebrauchen, der Betrachtung strenge Lust. Korrekt, selbst im Sinne ganz berechtigter und mäßiger Forderungen, ist seine Sprache nicht, nicht einmal immer der eigentlichen Grammatik gegenüber. „Das können andre auch," hätte vielleicht Merck auch bei dieser Gelegenheit gesagt. Und es wäre ja richtig gewesen. Denn für die Allgemeinheit ist die Regel richtig und verbindlich. Der Außerordentliche macht sich gelegentlich davon frei, denn seine Bedeutung liegt nicht darin. Und das Außerordentliche ist in Goethes Prosa die ganze Natürlichkeit eines anmutig redenden Menschen, die ich nicht weiter schildern mag. Denn jeder kann sie, wenn er will, empfinden. Hieraus nun aber, wie sie entstanden ist, erklärt sich auch ihre spätere und späteste Gestalt, der sogenannte Geheimratsstil mit den gehäuften Lieblingsausdrücken: „bedeutend" und dergleichen, den behaglich schleppenden relativischen Nachsätzen: „wo denn," „womit denn," „wobei denn" und den beliebten, den Sinn ins Unbestimmte ziehenden Verallgemeinerungen. Wem die Regel mehr galt und der Stil etwas künstliches war, bei dem hätte ein solcher Altersstil gar nicht eintreten können. Aber bei Goethe wirkt selbst hier noch die Natur! Wir haben bei ihm zwei Ernten, und die Freunde Goethes wissen, daß auch dieser späte Stil noch seine Reize hat.

In der Abhandlung hat Goethe kein Muster

gegeben. Seine ganze Weise sich auszudrücken war dieser Form der Schriftsprache nicht günstig. Wir sehen darum, wie er, wenn er dennoch abhandeln muß, entweder im ganzen die Anordnung gering achtet oder auch wie er umgekehrt in das Schematische, Abgebrochene verfällt und nur mit einzelnen Worten andeutet, skizziert. Die besten Abhandlungen sind wohl Über Laokoon (1797) und Winckelmann (1805). Der Ausdruck ist in dieser manchmal etwas gehoben und erinnert an die mehr pathetische Sprache der Jugendzeit. Den Unterschied der Gattung empfindet man gegenüber der ersten Abhandlung deutlich, obwohl er sich nicht stark in rhetorischen Mitteln ausprägt.

Als der zweite große Süddeutsche in unsre moderne Schriftsprache eingriff, nahmen die Theoretiker auch bei ihm das Heimatlich-Provinzielle als etwas fremdartiges wahr und wollten es noch weniger gelten lassen als bei Goethe. Für uns tritt das Schwäbische in Schillers Ausdruck ganz zurück hinter das ausgeprägt Persönliche, das Schillersche Pathos. Bekannt ist die ganz außergewöhnliche Einwirkung Rousseaus. Goethe hatte den gleichen Einfluß bereits im Werther überwunden, das Wirksame sich zu eigen gemacht, alles andre abgeklärt oder ausgestoßen. Sieben Jahre später erschienen Schillers Räuber (1781), dann 1784 Kabale und Liebe. Schiller war jetzt genau so alt, wie Goethe war, als er den Werther schrieb, und mußte nun doch alle Übertreibungen der Rousseauschen Ausdrucksweise nachahmen und sogar noch überbieten. So sehr hat ihn das Pathos gefangen genommen. Und es hat ihn nie verlassen. Es gestaltet sich bei ihm nur zu einer etwas ruhigern, kunstvollen Rhetorik. Hiervon ist bei seiner ganzen Prosa auszugehen.

Günstig war dieser Art des Ausdrucks die Beschäftigung mit großen Dingen: mit Geschichte und mit Problemen Kantischer Philosophie. Das forderte von selbst angemessen hohen Ausdruck, während Goethe die Größe der Welt im Einzelleben und im Kleinsten suchte und liebte, und die Sprache dazu sich von selber zu finden schien. So erscheint uns denn bei Schiller alles, so großen Eindruck es auch auf uns machen kann, doch bei einigem Nachdenken studiert. Etwas Pathos will der Mensch haben, wo von hohen Dingen die Rede ist, aber für den feiner Gebildeten mit den empfindlichern Nerven wird es dessen bei Schiller leicht zu viel. Dafür haben wir aber auf der andern Seite als einen sich aus seinen Studien ergebenden Vorzug eine große Sorgfalt des Ausdrucks, die schon an sich Nachahmung verdient. Und weil Schiller niemals falsche Rhetorik giebt oder gekünsteltes Spiel treibt, sondern alles bei ihm, wie man zu sagen pflegt, Brustton ist, und weil davon ein junger Mensch ohne Schaden sehr viel in sich aufnehmen kann, so sind Schillers Prosaschriften ebenso beliebte wie nützliche Muster für unsre Jugend geworden. Ich bedaure jeden, der diese Stufe nicht ohne alle Blasiertheit durchgemacht hat, um ein gutes Stück seiner litterarischen Bildung, das ihm dann verloren gegangen ist, — möchte aber damit durchaus nicht gesagt haben, daß aus Schillers Prosa nur junge Leute etwas lernen können. Ich glaube im Gegenteil, daß hier in dem strengen Bau und dem Übermaß der Regel ein sehr wertvolles Mittel gegeben ist gegen die nachlässige Schreiberei, gleichviel ob sie geistreich sein will oder ob sie unwillkürlich nachlässig ist. Und wie wir Schillers Prosa nachahmenswert nennen, so ist sie ja auch viel nachgeahmt worden. Sie ist leichter nachzuahmen, ist nicht so mannichfaltig und fein im Ausdruck und hat nicht

die intimen Reize der Goethischen Prosa, weil sie nicht so völlig natürlich ist. So stehen wir wieder bei einem deutlichen Gegensatze zwischen den beiden, der nach den vorangegangnen Bemerkungen zu keinem Mißverständnis mehr veranlassen kann. Der eine ist naiv oder erscheint doch so — denn auf den Eindruck, den die Sache macht, kommt es doch an —, der andre rhetorisch.

Schillers Prosastil hat, wenn wir von den ersten jugendlichen Äußerungen absehen, früh seine vollkommne Gestalt erreicht und ist dann nicht wesentlich mehr verändert worden, was bei des Dichters frühem Tode erklärlich ist. Mit Ausnahme der „Geschichte des Abfalls der Niederlande" (1788) gehören die historischen Schriften in die Zeit der Jenaer Professur (seit 1789), die bedeutendern philosophischen und ästhetischen Abhandlungen in die Jahre der Freundschaft mit Goethe (1794 bis 1805); seit 1795 erschienen die Horen.

Schillers Sprache erhebt sich, genau so wie wir es in vielen seiner erzählenden und betrachtenden Gedichte sehen, oft auch in der Prosa zu einer außerordentlichen Höhe des pathetischen Ausdrucks. Solcher Art sind in den beiden großen historischen Darstellungen namentlich die Schilderungen der Hauptpersonen, gewöhnlich bei ihrem ersten Auftreten, wahre Prunkstücke der Rhetorik mit abgewognen Antithesen und lauter ausgewählten Redewendungen. Zu ihnen hat dann der Historiker Johannes von Müller († 1811) hinaufgesehen.

Auch in den Abhandlungen kommen solche Glanzstellen vor, z. B. in den „Briefen über die ästhetische Erziehung" der Abschnitt über den Künstler im neunten Briefe: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist u. s. w."

oder im fünfzehnten die Betrachtung über die Juno Ludovisi. Von diesen Höhepunkten begiebt sich dann selbstverständlich die Darstellung auf ein etwas gleichmäßigeres Niveau, aber getragen bleibt sie wohl immer, lässig und natürlich wird sie nicht einmal in den romanartigen Erzählungen. Es ist immer weit mehr Architektonik sichtbar als bei Goethe. Das hängt, wie bereits bemerkt wurde, mit der Begriff- und Stoffwelt zusammen, die Schiller beschäftigte. Auch die kleinern historischen Aufsätze (Über Völkerwanderung u. s. w., Übersicht der Staatsangelegenheiten zu den Zeiten Friedrichs I.) zeichnen sich durch sorgfältige Anordnung und gewählte Sprache aus, ganz besonders aber die Belagerung von Antwerpen, in ihrer Art eines der schönsten Stücke deutscher Prosa! Endlich ist die Rede über Universalgeschichte, wenn man sich etwas Steifheit gefallen läßt, formell als Rede musterhaft.

Diese Vorzüge der Form zeigen ebenfalls neben ihrem, wie bekannt, viel wertvollern Inhalte Schillers ästhetisch-kritische Abhandlungen. Man kann sie als Vorbilder ansehen. Den graziösen Fluß Goethischer Betrachtung haben sie nicht, schon weil sie viel strenger aufgebaut sind, und in dieser Hinsicht, die doch für den sachlichen Gesichtspunkt wichtig ist, übertreffen sie selbst die Abhandlungen Lessings.

Somit ist Schiller der erste unsrer Schriftsteller, der die rein *sachliche Abhandlung*, eine Gattung also der oft erwähnten „Geschäftsprosa“ (S. 124), in einer, was die Sache angeht, relativ vollkommnen, doch aber noch, soweit es ihm erlaubt schien, künstlerisch schönen Form geschaffen hat. Also eine Form der *wissenschaftlichen* Mitteilung, die aber an den Eigenschaften der *schönen* Litteratur noch Anteil haben will! Über das Maß dieses Anteils, über den erlaubten und den nichterlaubten *Redeschmuck*

bei wissenschaftlichen Abhandlungen hat er eingehender nachgedacht und so scharf, wie keiner seiner Vorgänger, sich ausgesprochen in dem Aufsatze: „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen“ 1800 (ursprünglich zwei Artikel der Horen von 1795). Da diese wichtige Frage nie wieder eingehend in annähernd so bedeutender Weise behandelt worden ist, so müssen wir ihr unsre Aufmerksamkeit schenken. Die moralphilosophische Grundlage, für Schiller eine große Hauptsache — daß nämlich das Nützliche nicht angenehm zu sein brauche, unter Umständen es sogar nicht einmal sein dürfe —, lassen wir beiseite und beschränken uns auf die praktische Frage vom schönen Stil.

Schiller unterscheidet drei Arten der Mitteilung. Die *erste*, die rein wissenschaftliche, erhält ihre Form aus den Denkgesetzen. Der Leser hat die Arbeit des strengen Nachdenkens. Der Vortrag hat alles, was sinnlich auf die Phantasie wirkt, auszuschließen. Die *zweite* Art verzichtet, wenn der Leser jene Arbeit nicht leisten kann oder soll, auf die Mitteilung streng wissenschaftlicher Erkenntnis. Sie gewinnt dadurch mehr Freiheit für die Form. Der populäre Vortrag richtet sich an die Phantasie des Lesers. Die Darstellung ist lehrhaft, aber noch nicht schön. Die *dritte* Art wird schön durch zweierlei Veränderungen der Form. Die verstandesmäßige Verbindnng der Ideen wird nicht aufgegeben, aber sie wird durch die schöne Darstellung so versteckt, daß die Phantasie frei zu schalten scheint. Die einzelnen Ideen werden durch Individualisierung der Gegenstände und durch figürlichen Ausdruck dem Bedürfnis der Phantasie angepaßt, aber so, daß in dem anschaulichen Körper der Rede ihr geistiger Teil, die Bedeutung der Begriffe, erkennbar bleibt. Die Diktion der ersten Art stellt ihren Gegenstand als *notwendig* dar, die der zweiten als *wirklich*, die der dritten als *möglich* und *wünschenswert*.

Diese Dreiteilung ist schief und unzweckmäßig, und bei der praktischen Anwendung seiner dritten, schönen Darstellung gerät Schiller denn auch ins Schwanken. Es giebt überhaupt nur zwei Darstellungsarten, eine streng wissenschaftliche und eine populäre. Sie unterscheiden sich durch die sachliche Behandlung und sogar in der Auswahl ihrer Gegenstände. Schillers dritte Art betrifft nur die Einkleidung, und sie kann mit der zweiten, unter gewissen Einschränkungen auch mit der ersten verbunden werden. Dem Geschmacke ist stets die Form anvertraut. Er wird sie nur nicht in beiden Darstellungsarten auf gleiche Weise zur Geltung bringen können. Trotz dieser Mängel haben wir Schiller eine bedeutende Leistung für die Theorie der Abhandlung zu verdanken.

6. Die Romantische Schule und die moderne Prosa

Nachdem, wie wir gesehen haben, die deutsche Sprache auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt ist, daß jeder sich mit einer gewissen Leichtigkeit ausdrücken kann (S. 148), so können wir uns für die moderne Prosalitteratur trotz ihrer sehr viel größern Ausdehnung mit einem kurzen Überblick begnügen.

Die ältern Romantiker bedeuten weniger durch ihre eignen fertigen Leistungen als durch die Anregungen, die sie der wissenschaftlichen und der populären Litteratur gegeben haben. Wir gehen aus von der Erzählung, auch der dichtenden (Roman oder Novelle). Der beste Prosaiker der Romantischen Schule wäre wahrscheinlich, wenn er sich hätte weiter entwickeln können, der frühverstorbne (1801) Novalis geworden. Die Sprache in seinem „Heinrich von Ofterdingen" fließt ruhig, klar und schön, wie denn auch seine Verse einfach und gut sind. Eine Schilderung, wie z. B. die folgende — richtig ideal, und doch so ungekünstelt und so voller Stimmung —, wird man bei Arnim und

vielleicht selbst bei Tieck nicht finden: „Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln und ließ wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen. Selbst wie ein Traum der Sonne lag er über der in sich gekehrten Traumwelt und führte die in unzählige Grenzen geteilte Natur in jene fabelhafte Urzeit zurück, wo jeder Keim noch für sich schlummerte und einsam und unberührt sich vergeblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermeßlichen Daseins zu entfalten." — Man halte daneben einen ganz andern Ton, nämlich diese Betrachtung über die Aufgabe des Geschichtschreibers: „Es ist für unsern Genuß und unsre Belehrung gewissermaßen einerlei, ob die Personen, in deren Schicksalen wir den unsrigen nachspüren, wirklich einmal lebten oder nicht. Wir verlangen nach der Anschauung der einfachen, großen Seele der Zeiterscheinungen, und finden wir diesen Wunsch gewährt, so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äußern Figuren," — und man wird zugeben, daß in Bezug auf das Formale Novalis ganz gewiß die Anlage zu einem tüchtigen Prosaiker hatte. Sein Roman ist freilich in der Erfindung keineswegs bedeutend, und was er davon ausgeführt hat, ist überhaupt nur bis zu dem Märchen Klingsohrs zu genießen. Was dann noch folgt, nebst Tiecks Mitteilung über den Plan des Ganzen, zeigt, daß wir an einer Fortsetzung nichts mehr hätten gewinnen können. Novalis war bereits völlig krank.

Einzig in ihrer Art sind **Brentanos** „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" und die Laurenburger Els in der „Chronika des fahrenden Schülers," 1817 und 1818 erschienen, aber viel früher geschrieben. Man sieht besonders an der zweiten Erzählung, welche Wirkung eine Darstellung hervorbringen kann. Der trauliche Ton dieser entzückenden Geschichte drängt jeden Zweifel, ob sich denn so etwas auch wirklich zugetragen haben könnte, leise zurück.

Die Wirkung beruht aber zum Teil auf dem Skizzenhaften. Wie in der Erzählung wirklicher Vorgänge das größtmögliche Detail den überzeugenden Eindruck des Wirklichen giebt, so ist bei wunderbaren und übernatürlichen Dingen gerade die Andeutung der Täuschung günstig. Darum erreicht auch ein kurzes Gedicht diese Wirkung viel leichter als eine Prosaerzählung. Dieser Erfolg ist aber nicht etwa, wie man denken könnte, an den Reim gebunden oder an einzelne poetische Ausdrücke, sondern er beruht auf der schnellen, kurzen Bezeichnung, die wir an einem Gedichte gewohnt sind, die aber in der Prosa gewöhnlich nicht so glücklich getroffen wird, ohne gesucht zu erscheinen. Die Prosa dieser Erzählungen Brentanos hat die vielen köstlichen, aus der Natur geschöpften Züge, die auch in Goethe lebendig waren, und die, abgesehen von allen Personen, doch wohl zu einem Teil die Naturgabe unsers sonnigen deutschen Südwestens sind.

Viel weniger natürlich ist die Sprache in Arnims „Kronenwächtern“ (1817). Man wird bei einiger Aufmerksamkeit finden, daß die Schilderung nur selten völlig überzeugt, und das geschichtliche und kunstgeschichtliche Detail wirkt zudringlich. — Tieck ließ sich gern mit Goethe vergleichen, und der ältere Schlegel erwies ihm schon ganz früh, als sein Märchen: „Der blonde Eckbert“ erschien (1797), die Ehre. Aber das Richtige traf doch Bettina, als sie ihn einmal mit Gichtschmerzen im Bette liegend fand und dazu in ihrer Frankfurter Offenherzigkeit: gegen den gehalten, bist du doch nur ein Zwerg, ein wahrer Däumling, — oder so ähnlich sagte. Für uns kommt der Stil in Betracht, den Tieck in seinen Novellen seit dem Anfange der zwanziger Jahre ausbildete. Er ist gewandt und wortreich, am besten bei ganz einfachen Gegenständen (Der Gelehrte, 1828; Des Lebens Überfluß, 1839), weitschweifig und wässerig, wenn er litteratur-

oder kunstgeschichtliche und — ein Lieblingsgebiet Tiecks — soziale Themata behandelt. Es ist wohl nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, seiner Prosasprache fehle alles, was man Kraft nennt. Als das Höchste in der Schilderung pflegt man den „Aufruhr in den Cevennen" (1826) anzusehen. Aber die Reden der einzelnen Menschen in den Unterhaltungen sind viel zu lang; genau um das ist eben die Schilderung zu kurz gekommen. Seine Zeitgenossen und auch wohl noch die etwas Spätern konnten sich solche Verzögerung der Handlung gefallen lassen, viele haben darin einen Vorzug seiner Kunst gesehen, wir können das heute nicht mehr ertragen. Seine berühmten Dichternovellen (Shakespeare, Camoens u s w.) sind jetzt aus diesem Grunde kaum noch lesbar.

Kräftig, originell und packend ist dagegen der Stil des hochbegabten E. T. A. Hoffmann († 1822), eines Erzählertalentes allerersten Ranges. Von ihm haben wir eine Reihe der mannichfaltigsten, spannend und mit lebhaften Lokalfarben vorgetragnen Geschichten (seit 1814), sodann, wieder eine andre Art, „Meister Martin" und die andern hübschen Erzählungen der „Serapionsbrüder." Es wird der Versuch gemacht, in einem etwas altertümlichen Tone den Eindruck vergangner Zeiten und ihrer Stimmung wieder hervorzurufen. Dazu stellen wir gleich Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas, „aus einer alten Chronik," das heißt aber in Wirklichkeit eine ungemein glückliche künstlerische Nachahmung des alten Chronikstils, und sein „Erdbeben in Chili" (in den Erzählungen von 1810): eine Art von knapper, sehr anschaulicher Schilderung, die man vielleicht Relationenstil nennen dürfte. Das angewandte Kunstmittel besteht nämlich darin, daß die Wirkung des Ereignisses auf den Leser hervorgebracht wird durch den Eindruck, den es auf die berichtenden Augenzeugen gemacht hat. Diese Arten der Darstellung hat unsre

neuere Prosa, zum Teil sehr glücklich, weiter gepflegt: die chronikartige Erzählung in altertümelnder Sprache Scheffel im Ekkehard (1855) und, nicht ganz so glücklich und frei, Gustav Freytag in den Ahnen, den „Relationenstil" der Schweizer C. F. Meyer in seinem Jürg Jenatsch und einigen seiner kleinern Novellen. Die Schweizer haben oft einen treffenden, aber etwas steifen Ausdruck (S. 112), etwas aktenmäßiges, was bei Meyer auch in der Betrachtung, wo unsre andern modernen Erzähler einen völlig modernen Empfindungsausdruck haben, fortgesetzt wird und dann die Wirkung eines doch auch sehr anschaulichen Berichtes macht. Manche Theoretiker verurteilen dies künstliche Zurückgreifen auf Stilmittel der Prosa, die die natürlich fortschreitende Sprache überwunden habe. Aber warum soll, was die Poesie mit Erfolg gethan hat — Goethe —, nicht auch die Prosa thun dürfen, wenn sie mit ihrer Kunst naturgleiche Wirkung zu erreichen sicher ist? Es mag daran erinnert werden, daß sich bei den französischen Geschichtschreibern eine ausdrücklich so bezeichnete école narrative entwickelt hat, die den Zweck der Anschaulichkeit mit den Darstellungsformen der Chronik oder des Berichtes verfolgte: Augustin Thierry seit 1825 und andre.

Wenden wir uns zu den deutschen Romantikern zurück, so haben wir Chamissos „Peter Schlemihl" (1813) zu nennen und, etwas später, Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts," zwei einfache, schöne, gemütvolle, wenn auch nicht gerade bedeutende Erzählungen. Sodann aber den Schwaben Wilhelm Hauff, der in einem wunderbar frühen Alter — er ward geboren 1802 und starb schon 1827 — und noch dazu in wenigen Jahren eine fast unbegreiflich große Menge gut geschriebner Novellen hervorgebracht hat. Hauff schreibt nicht nur korrekt, sondern auch anschaulich und spannend. Erzählung, Betrachtung und Dialog

wechseln immer angemessen. Sein Ausdruck ist in den Novellen und namentlich auch in den kleinern Skizzen gewandt und frei, „absolut modern,“ und in seiner Art, wie mir scheint, bis zur Stunde unübertroffen.

Ein Landsmann von ihm war Hölderlin, den manche zu den Romantikern rechnen, und der uns wegen seines Prosaromans angeht. Er hat lange gelebt, war aber mindestens seit dem Jahre 1806 geistig tot. Er gehört also in Bezug auf seine Schriftstellerei durchaus ins vorige Jahrhundert. Als Dichter ist er in dem Besten, was wir von ihm haben, ein Fortsetzer von Schiller, dessen treffenden Ausdruck er besonders in betrachtenden Gedichten und bei antiken Versmaßen manchmal wiedergefunden hat. Aber während man bei einem echten lyrischen Gedichte stets den Wunsch haben wird: wäre es doch länger! — denn es werden nur einzelne Töne angeschlagen, die Ausführung bleibt dem Leser überlassen —, haben wir doch wohl bei Hölderlin fast immer den Eindruck, daß das alles zu lang und ausführlich geraten sei, und man muß sich die wenigen kraftvollen, echt poetischen Offenbarungen unter dem Übrigen suchen. Wenn er also Schiller fortsetzt, so kann das doch nur in Bezug auf den Eindruck, den seine Nachahmung macht, ein Lob sein. Denn selbständig neben Schiller ist er nicht. Und in dem Beharren, in seiner ganzen Passivität, die ja aus Lebensschicksalen und Gemütszustand erklärt wird, liegt genugsam, daß wir ihn nicht zu den bedeutenden Lyrikern zu rechnen haben, und daß die schwäbische Landsmannschaft ihn doch viel zu hoch gestellt hat. Diese Bemerkungen über seine Dichtung waren nötig, weil sich seine Prosa unmittelbar aus ihr ergiebt, und weil sie, fast könnte man sagen: Poesie ohne Reim oder Metrum ist. Der Roman (Hyperion) kam schon 1797 heraus. Er wird, mehr vielleicht noch als einzelne Gedichte, noch jetzt als ein

nach Inhalt und Form gelungnes Kunstwerk angesehen, weil er, was so selten sei, Griechenland, und zwar das wirkliche, echt behandle und noch dazu in sehr edler Sprache. Was aber das Griechentum betrifft, so sind die Farben nicht echt, während sie es z. B. bei Byron sind, und auch nicht dichterisch überzeugend, was sie, auch wenn sie nicht echt wären, doch sein könnten und bei andern manchmal auch sind, z. B. in Goethes Helena. Die ganze Behandlung des Gegenstandes ist infolge davon sehr verschwommen ausgefallen. Es bleibt nun als Form eine edle und dabei treffende, oft geistreiche, antithetische Sprache, die für den, der nach gutem Ausdruck sucht, außerordentlich lehrreich ist, da sie unter anderm auch eine Anzahl von sprichwortartigen Wendungen geprägt hat. Aber eine Sprache, die Handlung ausdrückt, natürliches, pulsierendes Leben ist das nicht, nichts, was unsre Seele füllt, abgerechnet das Mitgefühl für eine eigentümlich begabte und tief unglückliche Menschenseele. Wer kann auch immer so getragne Sprache hören! So z. B. „Ach, ich habe dir ein Griechenland versprochen, und du bekommst ein Klagelied nun dafür. Sei selbst dein Trost!" oder „Alt zu werden unter jugendlichen Völkern scheint mir eine Lust, doch alt zu werden da, wo alles alt ist, scheint mir schlimmer denn alles."

Wenig älter als Hölderlin ist Jean Paul, der mit ihm ja manche Ähnlichkeit hat. Seine besten Sachen, die kleinern Idyllen: Schulmeisterlein Maria Wuz, Quintus Fixlein, gehören ebenfalls noch in das vorige Jahrhundert. Übrigens haben wir für unsre Zwecke bei ihm nichts weiter zu suchen. Denn über die Stilverwilderung, die er noch im Zeitalter Schillers und Goethes unter dem Beifall seiner Zeitgenossen treiben konnte, denkt man nur deswegen selbst jetzt noch nicht klar genug, weil man um den Preis seines wunderlichen Humors jede Mißhandlung der

Sprache ehrerbietig in den Kauf nehmen zu müssen meint. Nachdem Börne den Jean Paul-Kultus unter den Litteraten förmlich proklamiert hatte (Denkrede auf Jean Paul 1825 u. s. w.), entwickelte sich allmählich bis um die Zeit der Julirevolution hin eine neue Journalistensprache mit ihrem Gemisch von Prosa und Poesie, ihren Übertreibungen, Verrenkungen und den hunderterlei pikanten kleinen Zuthaten. Dieselbe geschraubte verwilderte Prosa bei Heine, dem Jungen Deutschland, wie bei Jean Paul! Sie entfaltet sich nicht vorzugsweise in der Erzählung, die uns hier beschäftigt, sondern sie hat sich vor allem eine Halbgattung von Abhandlung geschaffen: die wissenschaftliche Plauderei. Aber ihr Einfluß greift namentlich durch das Feuilleton nun viel weiter, und er geht auch auf den Roman über. Wir haben darum im Gegensatze zu diesem unechten Glanz auf die bessern Schriftsteller erzählenden Stils der nun folgenden Zeit hinzuweisen.

Viele unter ihnen haben Zusammenhang mit den Romantikern, so W. Alexis als Nachahmer Walter Scotts im guten Sinne (seit 1832) und Immermann, der wegen seines „Münchhausen" (1838) stets unter den prosaischen Erzählern eine sehr hohe Stelle behaupten wird. Ein guter Schriftsteller, das Wort zunächst auf die Form bezogen, war ferner Gustav Freytag, und vielleicht ist sein „Soll und Haben" (1855) der letzte in diesem strengen Sinne gutgeschriebne Prosaroman. Denn mancher jetzt angesehene und berühmte Erzähler, dessen Werke um des Inhalts willen damit zusammengestellt werden könnten, ist doch, auf seine Form angesehen, nur ein besserer Manierist oder im günstigern Falle ein einförmiges Talent. Ohne einzelne unter den Lebenden zu nennen, wollen wir nur noch an einen einst sehr gefeierten Verstorbnen erinnern, an Karl Gutzkow. Von ihm besitzen wir noch dazu eine

Schrift, in der er sich über schriftstellerische Technik vielfach theoretisierend ausgesprochen hat: Dionysius Longinus (2. Aufl. 1878). Wenn nun auch Gutzkow niemals ein guter Stilist gewesen ist, der Verfasser dieses Buches gehört entschieden zu den ganz schlechten! — Aber wir haben in unsrer Litteratur noch einen reichen Vorrat anspruchsloser volkstümlicher Erzählungen. Es wäre ein Unrecht, die Gattung nicht mit einigen Worten zu erwähnen. Für die beste unter den ältern dieser Erzählungen darf man wohl die „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" (1838) von dem Schweizer Bitzius (Jeremias Gotthelf) halten. Derselben Zeit — seit 1842 — gehören die einfachen und schönen Geschichten des hessischen Pfarrers Öser an. Aber wir haben des Einzelnen davon zuviel, um dieser bis in die neueste Zeit mit Glück gepflegten Art der Erzählung weiter nachgehen zu können.[22]) Auch die freilich in einem andern Sinne reizenden älteren Schwarzwälder Dorfgeschichten Auerbachs gehören dem Inhalt und auch ihrer Zeit nach dahin. Aber der Stil ist nicht echt, wie jeder längst weiß und fühlen kann.

Wir gehen nun zu der Geschichtschreibung über, wobei auch kultur-, kunst- und litteraturgeschichtliche Darstellungen, sowie die zu diesem Gebiete gehörenden Abhandlungen zu berücksichtigen sind.

An den Anfang stellen wir die einfach und gut geschriebnen, memoirenartigen Reiseberichte Seumes (Spaziergang nach Syrakus 1802, Mein Sommer 1805), der in der Art seiner Beobachtung etwas an den zwanzig Jahre ältern Lichtenberg (S. 141) erinnert, aber doch an feiner und vielseitiger theoretischer Bildung ihn nicht erreicht. Dann kommen wir zu Arndts „Geist der Zeit." Teil I (1806), II (1809), III (1813) sind ziemlich

aus einem Gusse, Teil IV (1818) ist wesentlich moderner und schweift auch in den Gedanken weiter ab. Das Bedeutende an diesen jetzt nur noch wenig gelesenen Büchern ist, daß einzelne für das politische und sittliche Leben wichtige, aber damals noch nicht allgemein anerkannte Wahrheiten in eine eindringliche, oft epigrammartige Fassung gebracht sind. Wir heben daraus einiges hervor, weil sich nur so eine Vorstellung von der Form geben läßt. Die griechische Kultur mit ihrer Moral und ihrer Kunst wird dem Christentum in einer sehr gut abwägenden Vergleichung gegenübergestellt. Am schlechtesten kommen dabei die Modernen weg. Aus Friedrichs des Großen Akademien konnten die Deutschen nichts lernen. Deutsche Kunst und edlere Bildung kam aus Schwaben und vom Rhein. Die Berliner machten dazu die Ausrufer, wie die Gaskogner in Frankreich. Übrig geblieben ist der preußische Soldatenstaat. Und nun folgt auf die Erzählung dessen, was die Zeit inzwischen erlebt hat (man kann nicht leicht etwas ergreifenderes lesen, als den Rückzug aus Rußland nach den ersten, unvollständigen Berichten, unbehilflich-treuherzig mitgeteilt), zuletzt die Frage: „was müssen die Teutschen jetzt thun?“ und weiter geht es in kräftiger Spruchprosa, an Hiob oder an Psalmenweise anklingend. Der *vierte* Teil theoretisiert über deutsche Sprache im Sinne des Deutschtums, aber vernünftiger, als etwas früher Jahn es that. Eine zukünftige politische und geistige Union aller nordischen Völker wird als „Traum“ bezeichnet, der bis heute bekanntlich nicht in Erfüllung gegangen ist. — Aus Arndts gesammelten Schriften verdient noch erwähnt zu werden eine Ausführung gegen die in Deutschland namentlich von Goethe befürwortete *Weltlitteratur*, zu Gunsten des Deutschtums (1842. III, 328), sodann, aus dem ersten Bande, der „Katechismus von 1812“ und: „Was bedeutet Landsturm und Landwehr?“ (1813),

endlich: „Über den Gebrauch einer fremden Sprache" (I, 374), worin gerade aus Arndts Munde das Zugeständnis besonders wertvoll ist, daß die Klarheit, Bestimmtheit und Ordnung des Französischen für die Deutschen, um die „Sprünge des Gedankens" zu hemmen, seinen ganz erheblichen Nutzen haben möchte. — Es wird übrigens kaum der Andeutung bedürfen, wie oft wir bei Arndt Herderschen Voraussetzungen begegnen (S. 133). Sie waren eben beide in Bezug auf ihre lieben Deutschen dieselben glücklichen Idealisten.

Der Zeit nach kommen wir jetzt zu der eigentlichen Geschichtsdarstellung in unserm Jahrhundert. Niebuhr und Dahlmann schreiben sowohl da, als auch in der publizistischen Abhandlung einen guten, kernigen, noch etwas altertümlichen Stil. Viel moderner schon schreibt das folgende Geschlecht, lebendig und rhetorisch Droysen, besonders gut und fein und vielseitig im Ausdruck ist Sybel. Noch selbständiger als ein für sich dastehendes Kunstprodukt hatte schon Schlosser die darstellende Form behandelt, und auf einer wiederum höhern Stufe der Rhetorik erscheint sie dann bei seinem Schüler Häußer. Eine fast vollkommne Leistung sowohl in der Gruppierung der Gedanken als auch im Ausdruck ist Treitschkes Deutsche Geschichte. In den Schilderungen — z. B. Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz im dritten Bande — erhebt sie sich zu einer geradezu klassischen Schönheit. Manchen, zu denen aber ich mich nicht zählen würde, scheint im Ausdruck des Rhetorischen etwas zuviel gethan.[23]) Nimmt man zu diesem groß angelegten Meisterwerke so viele kleinere und kleinste aus neuerer Zeit, von diesen z. B. das vortreffliche, anspruchslose Leben Luthers von Lenz, hinzu, so freut man sich des allgemeinen Eindrucks, daß die Geschichtschreibung unter den Sprachdenkmälern der Gegenwart einen sehr hohen Rang einnimmt. Ranke ist der große Meister

nicht nur im Ergründen der weiten geschichtlichen Zusammenhänge, sondern auch in ihrer Darlegung, von dem alle spätern gelernt haben, und es ist so anerkannt, wie es trivial erscheinen würde, noch hervorzuheben, daß er zu den ersten Geschichtschreibern aller Zeiten gerechnet werden muß. Wer aber bloß auf die Sprache sieht, dem wird es erlaubt sein zu sagen, daß er, als Stilist betrachtet, doch zu den Manieristen gehört. Und einem Kenner dieser Dinge wird das so einleuchtend sein, daß wir zur Begründung kein Wort darüber zu verlieren brauchen.

Unter den vielen tüchtigen deutschen Kunsthistorikern können einige auch als Schriftsteller eine selbständige Bedeutung beanspruchen. Vor allen Jakob Burckhardt in seinem „Cicerone" und seiner „Kultur der Renaissance." Er verfügt über den drastischen Ausdruck der Schweizer noch mehr als irgend einer seiner ältern Landsleute, und es ist nicht zu sagen, wie oft seine Sprache in wenigen Worten die schnelle, unmittelbare Anschauung der Sachen giebt, wo andre mit langen Umschreibungen doch nur einen Teil der Vorstellung undeutlich erfassen. Anders wiederum und doch auch klar und echt schildert und erzählt Schnaase in seiner Kunstgeschichte und bereits in seinen „Niederländischen Briefen" (1834). Auch Springer gehört namentlich mit vielen seiner kleinern Aufsätze zu den guten Schriftstellern, wenn man von einzelnen Eigentümlichkeiten seines österreichischen Heimatsidioms absieht. Julius Meyer hingegen schreibt durchweg richtig, dabei ausdrucksvoll und zugleich meist schön (Correggio, Gesammelte Aufsätze). Schließlich müssen Riehls kulturhistorische Darstellungen (seit 1853) hier erwähnt werden, weil sie, ohne sich im einzelnen zu augenblicklich treffender oder besonders schöner Schilderung zu erheben, doch in ihrer gleichmäßigen, guten, schlichten Sprache einen in sich harmonischen Eindruck bei dem Leser zurücklassen.

Die Schriften, die wir bis jetzt betrachtet haben, behandeln mit wenigen Ausnahmen Thatsachen unsrer heutigen Welt. Es wäre noch ein Wort zu sagen über solche, die das klassische Altertum zum Inhalt haben. Die Philologen sind — das werden sie bei aller Betonung ihrer Verdienste nicht als Unbill ansehen — im allgemeinen keine guten deutschen Schriftsteller. Ihnen klebt noch die lateinische Schule an. Unsre ersten Philologen, wie F. A. Wolf und G. Hermann, bedienten sich noch in unserm Jahrhundert nur gezwungen des Deutschen. Dazu schreiben Philologen nur für einen Kreis von Fachgenossen, der bei dem Zunehmen des Spezialgelehrtentums immer enger wird. Es kommt ihnen nur auf den Stoff an, der für die Form nichts übrig läßt. Wir werden unter diesen Umständen nicht erwarten, innerhalb dieser Litteratur Muster für den Abhandlungsstil zu finden. Selbst eine an sich bedeutende Leistung eines vielleicht ebenso bedeutenden Mannes, Böckhs Staatshaushaltung der Athener (1817), verglichen mit Niebuhrs Römischer Geschichte, hat doch in der Form nicht den gleichen Wert. Andre dem Inhalte nach ebenfalls noch tüchtige Werke haben in der Darstellung geradezu große Mängel. Es giebt auch gut schreibende Philologen — früher namentlich Otfried Müller —, aber ihre Zahl ist nicht groß.

Der Geschichtschreiber wird durch seine Gegenstände und durch seinen Leserkreis mehr auf eine sorgfältige Form hingewiesen. An den meisten Philologen, die sich mit alter Geschichte beschäftigt haben, bemerkt man jedoch wenig von dem Erfolge, den die Aufgabe hätte herbeiführen können. Es wirkt wohl noch ein Teil der früher angegebnen Gründe dem entgegen. Dafür aber kann man hier auf einzelne ausgezeichnete Ausnahmen hinweisen. Zunächst ist Mommsens Römische Geschichte, was den Ausdruck

betrifft, ein ganz hervorragendes Denkmal unsrer Litteratur. Der Leser des ersten Bandes, worin jede Art des Stils vorkommt und jede mit der gleichen vollkommnen Sicherheit beherrscht ist, wird noch heute den Eindruck einer frischen, unverbrauchten Schreibweise, also einer ganz modernen gewinnen, nur daß sie viel korrekter ist als die meisten modernen. Daß die Fassung im wesentlichen über vierzig Jahre alt ist, zeigt uns, wie weit damals der Schriftsteller seiner Zeit vorauseilte. Auch Curtius Griechische Geschichte und seine historischen Abhandlungen, soweit ihre Gegenstände Formentfaltung erlauben, sind gut geschrieben. Der Stil ist nicht so mannichfaltig, aber doch nicht einförmig, immer gefällig und der Sache angemessen und ebenfalls durchweg korrekt. Endlich ist hier mit seinen historischen Abhandlungen und Büchern Heinrich Nissen zu nennen, der in Schilderung und in treffender Wortwahl Mommsen manchmal nahekommt.

Es wurde im Anfange dieses Abschnitts darauf hingewiesen, wieviel die heutige populär-wissenschaftliche Darstellung den Anregungen der Romantiker verdankt. Zu ihnen kehren wir jetzt unmittelbar zurück, wenn wir über die deutsche Litteraturgeschichtschreibung einen Überblick zu gewinnen suchen.

Die beiden Schlegel waren die Litterarhistoriker der Schule. Sie sind beide ebenso gewandte Übersetzer gewesen, wie Schriftsteller in eigner, prosaischer Sprache. Beide haben auch als Sekretäre in fürstlichem Auftrage Staatsschriften und ähnliche Aufgaben höherer Geschäftsprosa übernommen und mit großem Erfolg ausgeführt, beide populäre litteraturgeschichtliche Vorlesungen gehalten und herausgegeben: die bedeutendsten

sind die des Ältern: Über dramatische Kunst und Litteratur 1809. 11. Beider Verdienste um die Erkenntnis der Litteraturgattungen sind groß, und beide, namentlich der Ältere, haben eine sichere Herrschaft über die Form der Sprache. Ihre Gegner unter den Zeitgenossen pflegten ihnen, wenn sie zur litterarischen Polemik übergingen, was vorzugsweise wieder dem Ältern und Bedeutendern gegenüber häufig geschah, Oberflächlichkeit in den Sachen vorzuwerfen. So könnte auch ihr übrigens, wie bemerkt, sehr gewandter Prosastil etwas mehr zusammengefaßt und korrekter sein. — Ein dritter unvergleichlich tieferer Theoretiker aus derselben Zeit und der Schule nahestehend, W. von Humboldt, hat es in seiner schweren Gedankenarbeit niemals zu einer dem Werte seiner Ideen gleichkommenden Form gebracht. An seinen besten Schriften haben Freunde und Freundinnen oft die Klarheit des Stils vermißt. Schon gegenüber den Versuchen über Hermann und Dorothea dünkte Körner sich zu alt, um sich mit dem Inhalte zu begnügen, den man aus den Sätzen nur ahnen könnte (an Schiller 1799). — Hier mag noch, obwohl er einem andern Kreise angehörte, Platen erwähnt werden, in Bezug auf seine Prosa, wegen seiner Abhandlung über das Theater als Nationalinstitut (1825). Sie ist nicht bedeutend und erscheint in der Form wie abgeschwächte Schillersche Diktion. Er selbst war in Gedanken ein großer Verehrer Lessings, und nach seinen energischen Versen würde man gewiß von seiner Prosa mehr erwarten. Aber seine kleinern derartigen Beiträge bedeuten noch weniger. — Nun kehren wir zu den Nachfolgern der Romantiker zurück und nennen zuerst die Brüder Grimm.

Jakob Grimms Prosa ist nicht völlig unsre moderne Prosa und überhaupt keine Sprache, die jemand mit einiger Aussicht auf Erfolg versuchen könnte

nachzuahmen. Sie führt, ohne affektiert zu sein, also unbewußt, so viele Trümmer früheren, historischen Sprachlebens mit sich, daß es ein Genuß ist, sie auf sich wirken zu lassen, und daß man an ihr wie an einer Quelle schöpfen kann, aber nur in jenem allgemeinen Sinne, der so oft bei verständigen Kunstrichtern hervorgehoben wird, wenn von Mustern die Rede ist (S. 135). Wilhelms Sprache ist nicht so energisch, auch nicht so vielseitig, aber völlig natürlich, gelinde und angenehm. — Mehr in das Moderne, so darf man vielleicht sagen, hat diese Sprache hinübergeführt ein jüngerer hessischer Landsmann, Vilmar, in seiner edel und lebendig geschriebnen Litteraturgeschichte, worin nur vielleicht die langen Perioden zu sehr vorherrschen. Das Buch verdient schon um seines Ausdrucks willen gerade so sehr noch jetzt gelesen zu werden, wie vor fünfzig Jahren, als es zuerst erschien. Dagegen hat W. Wackernagel in seiner Litteraturgeschichte (1848) wohl im einzelnen manchen guten und treffenden Ausdruck, aber keinen guten Stil; Karl Gödeke gelegentlich beides, aber ganz vorzüglich das erste. — Eine völlig andre Natur war Gervinus. Er war weder von der Romantik, noch von der deutschen Sprache und Litteratur überhaupt ausgegangen, sondern schuf, aus dem praktischen Leben kommend, sich eine ganz eigentümliche, den Gegenständen nach zwischen Politik und Philosophie geteilte kritische Richtung. Dieser Mann mit der „unlateinischen Bildung,“ wie Gutzkow ihn schalt, hat die beste, wenigstens die gedankenreichste deutsche Litteraturgeschichte geschrieben, als „Geschichte der deutschen Dichtung“ seit 1853 wesentlich in der später vorhandnen Fassung. Das Buch ist natürlich auch viel angefeindet worden und giebt reichlich Anlaß dazu. Aber Jakob Grimm hat doch den ersten Band, in dem keineswegs die Stärke des Werkes lag, sehr günstig aufgenommen. Wer immer sich mit neu-

hochdeutscher Litteratur abzugeben hat, der muß sich mit Gervinus auseinandersetzen. Seine eigne Sprache ist bezeichnend, scharf im Ausdruck, sogar witzig, aber holprig im Bau, zwar nicht ohne Streben nach Regelmäßigkeit und Schönheit in Anaphern und Antithesen und dann vorübergehend von ganz angenehmer Wirkung, aber dann plötzlich wieder sehr formlos — kurz unharmonisch. Er kennt durchaus die Werte der Sprache und weiß für seine scharfen Gedanken sicher damit umzugehen, aber seinem Satzbau fehlt das schöne Ebenmaß. Als Kunstprodukt läßt sich seine Prosa tadeln, als rein wissenschaftlicher Ausdruck nicht; daß er nicht deutsch hätte schreiben können, ist eine arge Übertreibung. — Eichendorffs Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlands erschien erst im Todesjahre dieses letzten Romantikers (1857). In der Sache bedeutet das Buch nicht viel, die Theorie der Schule stand längst, namentlich durch die Schlegel, fest. Aber auch im Stil ist das Buch kein Muster, der Ausdruck der Gedanken ist schläfrig und matt, der Satzbau schleppend. Es ist ein Alterswerk des Verfassers des „Taugenichts," obwohl die Grundlagen noch in etwas frühere Zeit — bis 1846 — zurückreichen. Wer sich in den ganzen Eichendorff hineindenken mag, für den bleibt es immer eine etwas befremdliche Erscheinung. — Mit der Erwähnung der sehr schön geschriebnen Geschichte der deutschen Dichtung von Scherer wollen wir diese Übersicht schließen. Denn bei weitem nicht alle Meister in dieser Wissenschaft haben zugleich die Kunst gehabt, ihre Gedanken gut auszudrücken.

Der Überblick, den wir über die neuere Prosa geben möchten, würde unvollständig sein, wenn wir nicht noch einige Blicke thun wollten auf das große

Gebiet solcher praktischer Darstellung, in der nicht schöner, sondern zweckmäßiger, sachlicher Ausdruck gesucht wird. Das Gebiet der „Geschäftsprosa" ist ja durch die fortschreitende Wissenschaft ungeheuer erweitert worden. Auf irgendwelche Vollständigkeit machen aber diese Bemerkungen keinen Anspruch. Einige, wenn man will, zufällige Andeutungen dürfen als Züge dem Bilde nicht fehlen und mögen als Anregung zu weiterem eignem Nachdenken freundlich hingenommen werden.

Die Philosophie ist die Mutter der Wissenschaften. Die Ausbildung ihrer Töchter in der deutschen Sprache scheint ihr aber, wenn wir auf unsre neuere Prosa sehen, nicht sehr am Herzen gelegen zu haben. Daß Kant gut zu schreiben verstand, zeigen viele seiner populären Schriften, namentlich die kleinern. Seine bedeutenden philosophischen Werke sind aber gerade am wenigsten gut geschrieben. Die herkömmliche, feste Schulterminologie, die die neuern Philosophen der Mühe überhebt, nach anderm Ausdrucke zu suchen, ist das größte Hindernis einer guten Schreibweise. Man wird sagen dürfen, daß Schopenhauer unter allen der einzige wirklich gute Stilist gewesen ist.

Eine der berühmtesten unter den ältern populären philosophischen Schriften sind jedenfalls Fichtes „Reden an die deutsche Nation." Und mit Recht, denn sie enthalten viele edle und richtige Gedanken. Es sei gestattet, auf einen aufmerksam zu machen. Das Ausland, sagt Fichte in der fünften Rede in Hinsicht auf die jetzt inzwischen längst entwickelte klassische Philologie, übernahm, weil es dieselbe Sprache hatte, das Altertum leichter, zur Zeit der Renaissance in Italien, aber nicht „mit ganzem Gemüte," wir, die wir eine eigne, andre Sprache haben, „als Bestandteil des Lebens," das soll heißen: nach seinem ganzen geistigen Inhalte! — Diese Sätze hatten damals — 1808 — die volle Be-

deutung einer Prophezeiung, die nicht jeder machen konnte. Jetzt hat sie sich erfüllt. Denn an diesem Leben tragen wir noch heute und nicht in allen Stücken zu unserm Nutzen. Sehen wir nun auf die Form dieser besten Schrift von Fichte, so ist sie philosophischer Buchstil in langen Sätzen mit altertümlicher Wortwahl und Satzkonstruktion. Selten nimmt sie einen höhern, poetischen Schwung. Da die Reden einen solchen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben, so müssen diese in der philosophischen Terminologie mehr haben aushalten können als wir.

Ganz anders ist Schleiermacher, der doch ebenfalls von der Philosophie herkam. Seine Sprache giebt Anlaß zu sehr verschiednen Beobachtungen. Sein, was den Stil betrifft, bedeutendstes Werk, die „Reden über die Religion" (1799), sind das Muster einer ruhigen Darlegung, die alle stärkern Reizmittel, die momentaner Erregung dienen könnten, verschmäht. Dagegen macht er in der Einleitung, am Schluß, bei Übergängen und an sonst bedeutungsvollen Stellen von den feinern Mitteln der Rhetorik bewußt Gebrauch. Im ganzen jedoch ist bei ihm der sachliche Teil eher zu ruhig, einer Abhandlung ähnlich, sodaß man darin schon den künftigen Übersetzer Platos zu fühlen meint. In seinen „Monologen" hingegen herrscht poetische Wortstellung, und man begegnet hexametrischem Fall der Sätze. Seine akademischen Vorträge endlich haben einen altertümlichen, periodischen, schleppenden Stil.

Wie die Philosophie, so bietet auch die Naturwissenschaft in ihren Gegenständen dem Ausdruck ein großes besondres Gebiet dar. Dieses dem allgemeinen Vorstellungsvermögen zugänglich zu machen ist die Aufgabe der populären Darstellung gewesen. Das erste derartige Werk eines Naturforschers, seit sich die Forschung von der Philosophie frei gemacht hatte, waren abgesehen von Forsters Abhand-

lungen (S. 144) A. von Humboldts Ansichten der Natur (1807). Sie lesen sich angenehm, sind auch oft sehr anschaulich, aber der Ausdruck ist mit gehäuften Adjektiven und mit technischen, nicht in die Sprache der Anschauung übersetzten Bezeichnungen stark überladen. Darauf haben viele Naturforscher Muster der allgemein verständlichen Abhandlung gegeben. Noch immer ragen, wie mir scheint, Liebigs Chemische Briefe (1844, 3. Aufl. 51) hervor durch ihre einfache und klare Darlegung, und sie sind in der Sprache fast ganz korrekt! Unter den neuern gelten wohl die populären wissenschaftlichen Vorträge von Helmholtz als das Beste in ihrer Art. Wer sie an Liebigs Briefen messen wollte, würde indessen die Beobachtung zu machen haben, daß oft die substantivische Ausdrucksweise, anstatt der verbalen oder satzartigen, zum Nachteil der schnellen und deutlichen Auffassung des Sinnes überwiegt. Es ist zu bezweifeln, ob manches in einer Rede anstatt in einer Abhandlung, wo es zwei- und dreimal gelesen werden kann, überhaupt verständlich ist.

Unter den übrigen in unsern akademischen Fakultäten vertretenen Fächern könnte die Rechtswissenschaft in mancher ihrer Aufgaben zu einer freiern Entfaltung des guten Ausdrucks veranlassen. Hinderlich ist im allgemeinen das Kuriale und alle weitere der Jurisprudenz anhaftende, noch ältere Terminologie. Aber überwinden läßt sich auch das. Ob es in neuerer Zeit oft geschehen ist, weiß ich nicht. Früher gab es selbst Pandektisten, die sich gut ausdrückten: Puchta und Vangerow. Später hat Ihering einen manchmal geradezu klassischen Stil geschrieben, was man aber nicht auf sein berühmtestes Werk beziehen wolle, sondern auf einzelne Aufsätze, z. B. seine Beiträge zu dem großen staatswissenschaftlichen Handbuch.

Ein Klassiker endlich der deutschen Sprache in

Beschreibung und Abhandlung von Gegenständen, die mit denen der Naturforscher Verwandtschaft haben, ist **Moltke**.

Hiermit wollen wir unsre Übersicht über die neuere deutsche Prosa abschließen.

II

Zur Theorie der Abhandlung und der Rede

Whatever is good sense, must have common sense in all times, and what we call learning, is but the knowledge of the sense of our predecessors.

Pope in der Vorrede von 1716

1

Überlegen und Disponieren

Wer einem andern schriftlich oder mündlich etwas auseinandersetzen will, der muß es vor allem selbst kennen. Diese Kenntnis der Sache hat aber mit der Rhetorik nichts zu thun. Die antiken Theoretiker drückten das daher so aus: die Rhetorik erhielte ihren Stoff von außen, durch die Philosophie, die Geschichte, die Litteratur oder durch das Leben. Dieser Stoff müßte daher zuerst gefunden und in Gedanken verarbeitet werden. Weil diese Erfindung die Sache im Auge hat und auf den Ausdruck im einzelnen noch nicht eingeht, so wird sie auch der pragmatische Teil der Aufgabe genannt im Gegensatz zu dem formalen. Es ist darunter nicht Sachkenntnis im gewöhnlichen Sinne zu verstehen, weil die sich von selbst versteht, — sondern die Verarbeitung des Stoffs durch die Gedanken zu dem Zwecke, den die Mitteilung beabsichtigt. Eine Abhandlung, die sich an einen engern Kreis gleichartiger Leser richtet, will etwas andres als eine Volksschrift. Eine Rede ist wieder etwas andres und nach ihren Anlässen verschieden, nicht nur in der Art, sondern auch in dem Umfange, wie sie ihre Dinge behandelt. Denn bei einer Rede ist die Zeit fast immer, bei einer schriftlichen Mitteilung die Länge wenigstens sehr häufig gegeben. Für die einzelnen Zwecke der Mitteilung kann also eine nach

Umfang und Gründlichkeit sehr verschiedne Sachkenntnis erforderlich sein. Und wer zu schwer an der Last seines vielleicht kürzlich erworbnen Wissens trägt, könnte gerade dadurch bei einer der Anwendungen Schaden leiden. Dahin gehört die alte Wahrheit, daß gelehrt und gebildet meistens zweierlei ist. Und umgekehrt, so paradox es klingt, hatte Samuel Johnson Recht, als er auf die Frage, ob denn Oliver Goldsmith eine ihm soeben von einem Buchhänder übertragne Naturgeschichte auch wirklich schreiben könnte, antwortete: „Ob er ein Pferd von einer Kuh unterscheiden kann, weiß ich nicht, aber das weiß ich, daß er ein gutes Buch schreiben wird.“ Dieses Zutrauen Johnsons gründete sich nicht auf den bloßen Ausdruck, das etwaige Phrasenmachen, sondern auf die „Erfindung,“ die er Goldsmith zutraute. Die Erfindung ist also die geistige Thätigkeit, die den Stoff mit Rücksicht auf seine Verwendung zu der jedesmaligen rednerischen Mitteilung in Gedanken verarbeitet. Alle Umstände muß man dabei gegenwärtig haben: den besondern Zweck, bei der Rede den Ort, die Zeit, die Zuhörer. Nur bei so lebendiger Vergegenwärtigung ergiebt sich bald, was an dem Stoffe brauchbar ist und was nicht.

Die Aufgabe der Rhetorik ist nur künstlerisch oder, wenn man will, auch künstlich. Wer eine wissenschaftliche Abhandlung schreiben will über Dinge, die er versteht, für Leute, die sie ebenfalls verstehen, und dabei einen rein wissenschaftlichen, nur auf ein sachliches Ziel gerichteten Zweck im Auge hat, der braucht und will vielleicht gar keine Kunst und thut sich auf den Mangel aller schönen Form eher noch etwas zu gute. Sobald aber die Rede schriftlich oder mündlich darüber hinaus irgendwie wirken will, tritt eine auf diese Wirkung abzielende Bearbeitung des Stoffes ein, und diese eben ist Aufgabe der Rhetorik, einer abgesehen von der Einsicht in die Sache noch mehr in die Breite

wirkenden Kunst. Also die Verarbeitung des Stoffes in Gedanken für den rednerischen Zweck! — das ist nicht nur die erste, sondern die allerwichtigste Aufgabe bei jeder Mitteilung ernsterer Art. Wenn sie ihr Werk völlig und richtig gethan hat, so ergiebt sich von dem Folgenden vieles wie von selbst. Weil es aber eine individuelle geistige Thätigkeit ist, so lassen sich keine äußern Regeln darüber geben, die der Einzelne anwenden könnte. Man kann nur über den Vorgang einige Beobachtungen zusammenstellen, um zu zeigen, was damit gemeint ist.

Wie verhält sich die Erfindung zur Disposition? Man sollte meinen, sie sei ohne diese gar nicht möglich, und diese müsse ihr vorhergehen. Thatsächlich aber ist das nicht der Fall oder doch nur, wo ein bestimmter Satz als Thema zu einem Aufsatze oder zu einer Rede von vornherein gegeben ist, der dann zu einer Disposition analytisch zergliedert wird. Sonst lehrt die Erfahrung, daß wir uns in unsern Gedanken ohne Rücksicht auf die Reihenfolge der Teile mit einem Stoffe beschäftigen, uns in ihn einleben, ihn für den Zweck unsrer Mitteilungen durchsuchen, ausgestalten und oft gerade bei diesem ungeordneten Wandern einzelne unsrer brauchbarsten Gedanken bekommen. In diesem Falle bedrängt uns gewissermaßen der Stoff in seiner Fülle, und unsre Gedanken sollen daraus erst den „Satz" des Themas machen. Das ist doch auch das Naturgemäßere, daß uns ungeordneter Stoff zuströmt und wir ihn gestalten, und nicht, daß uns ein Satz von außen gegeben wird, wie eine Schulaufgabe. Der fertige Mensch sollte nur von Sachen schreiben und reden, die ihn angehen, und die ihn wirklich erfüllen können. Aber manchmal freilich muß es ja auch anders sein.

Wenn wir mit unsern Gedanken länger bei dem Stoffe verweilen, so sondert sich die große und ängst-

lich wirkende Masse allmählich in übersichtliche Gruppen. Unverwendbares wird ausgeschieden. Das Bleibende tritt um so klarer hervor. An Stoff wird ein Schriftsteller oder ein Redner, wie er sein soll, immer noch eher zu viel haben als zu wenig, und er wird später noch Gelegenheit genug finden, wegzuschneiden, wenn er sieht, daß die Ausführung auch ihr Recht haben will. Darum ist schon auf der Stufe der Erfindung zu warnen: man muß nicht alles sagen wollen, auch wenn es an sich gut ist. Man muß die Entsagung üben können, manches vielleicht sehr gute schonungslos aufzugeben, weil es hier nicht paßt, oder weil es andres beeinträchtigt, endlich weil es, wo nicht alles gesagt werden kann, eher als etwas andres entbehrt werden könnte. Überfüllung mit Stoff, der nicht verarbeitet werden konnte, macht eine Darstellung geradeso unbeholfen, wie wenn ein lebendiges Wesen sich unter ungesunder Körperfülle mühsam hinschleppt. Es macht kaum irgend etwas einen so unvorteilhaften Eindruck, wie solche Unbehilflichkeit. Der Gelehrte nennt das zu seinem Troste oft Gründlichkeit, wenn er alles gesagt hat, was etwa zu sagen war. Ob es auch aufgefaßt wurde, und wie es wirkte, ist ihm vielleicht ganz einerlei. Aber man erkennt daran nicht nur den Anfänger in der Kunst, sich auszudrücken, sondern man hat auch vor allem die für den andern unvorteilhafte Empfindung, daß es ihm an geistiger Durchbildung fehle. Er hat sich eben wenigstens in dem einen Falle sicher seinen Stoff nicht hinreichend geistig zu eigen gemacht. Will man das an einem ja freilich an sich nicht wünschenswerten Gegensatze verstehen, so denke man daran, wie leicht manchmal ein von Gedanken nicht beschwerter Mensch in Schrift oder Rede umherplätschert. Höflicher sagt Goethe: „Ein guter Kopf wendet desto mehr Kunst an, je weniger Data ihm vorliegen. Er wählt gleichsam, seine Herrschaft zu

zeigen, sich aus den vorliegenden Datis wenige Günstlinge aus, die ihm schmeicheln, er versteht die übrigen so zu ordnen, wie sie ihm nicht widersprechen."

Also wir sollen immerhin den Stoff soweit bewältigt haben, daß er nicht zu schwer mehr ist. Ob sich jemand das schriftlich machen soll? — Es kommt wohl etwas auf Anlage und Gewohnheit an. Ich würde sagen: möglichst nicht, außer wo man Einzelnes festhalten möchte und es sich darum in kurzen Merkworten aufzeichnet. Das Durchdenken muß erst seine volle Arbeit gethan haben, und mit der Disposition tritt ohnehin das Niederschreiben hinzu. Hat aber jemand die Eigenschaft, daß seine Gedanken leicht zwecklos spazieren gehen, so mag er sie auch durch Federzüge am Stoffe festhalten.

Die Verarbeitung in Gedanken geht bis an die Grenzen der dritten Aufgabe der Rhetorik, bis zu dem Ausdrucke. In den verschiednen Hauptabteilungen müssen die Gedanken sich wieder klar zu kleinen Gruppen von einander absondern. In der Rede müssen schon die Argumente angedeutet sein. Einzelne Wendungen, manches, was erst dem Ausdruck angehört, muß sich schon hier definitiv ergeben, d. h. so gut, daß man es nachher nicht besser findet. Sonst ist die Erfindung noch nicht zu ihrem Ende gelangt. Nicht zu früh und nicht zu jung schreiben und reden, pflegte man früher als allgemeine Vorschrift zu geben. Das Wort kann in Bezug auf die rednerische Erfindung in jedem Einzelfall gelten. Es ist ein großer Vorteil, wenn man die Zeit hat, diese Gedankenarbeit langsam reifen zu lassen. Hat ein Redner nicht die Zeit, so soll er sie dennoch möglichst nicht an diesem Teile der Arbeit abbrechen, sondern lieber nachher die Form ein wenig für sich selbst sorgen lassen. Das ist in jedem Falle besser. Denn wer zu früh ans Schreiben geht, wird seines Stoffes nicht Herr.

Bis zu welchem Grade der Vertiefung der Stoff in Gedanken verarbeitet werden kann, dafür gewährt eine Äußerlichkeit in der Darstellung einen Anhalt. Nicht nur soll, was wir Disposition nennen, zu einer richtigen Einteilung und Anordnung der einzelnen Teile führen, sondern bis zu den einzelnen Sätzen hinunter muß sich diese Ordnung erstrecken. Guter und klarer Stil beruht, wie wir sehen werden, auf der richtigen Abfolge der Gedanken! Gegenüber dieser Forderung, daß jeder Satz seine ihm durch das Verhältnis der Gedanken angewiesene Stelle einnehme, ist die beim Schreiben unter den Text gesetzte Anmerkung eine Bequemlichkeit! Sie überhebt den Schriftsteller der geistigen Arbeit, das logische Verhältnis der Anmerkung zum Texte in Worten auszudrücken. Dies zu thun könnte unter Umständen so schwierig sein, daß die ganze Satzfolge geändert werden müßte. Darum thut man den unbiegsamen Einfall kurzweg auf ein Seitenfach. Mag ihn da jemand berücksichtigen oder nicht. Was gehts den Autor an! Und so vielleicht ins Unendliche weiter, Seite für Seite.

Die Alten kannten diese Erleichterung nicht. Zum Teil daher ist ihnen ihre Prosa so schwer geworden. Denn wenn der Stoff uns aus den Dingen des Lebens zufließt, wie soll man ihn mühelos zwingen! Wir kennen ja die Mängel der Anordnung in ihrer Prosa (S. 13).

Eine Rede kann keine Fußnoten haben, denn sie nehmen dem Redner keine Mühe ab. Darum muß die Rede in ihrem ganzen Inhalt logischer durchgeführt sein, als es eine Abhandlung mit Anmerkungen zu sein braucht. Aber gut geschriebne populäre Abhandlungen sollen keine Anmerkungen haben. Nur insoweit sie „Geschäftsprosa" sind, kann man der Anmerkung Berechtigung zugestehen. Daß die wissenschaftlichen, namentlich die philologisch-historischen Abhandlungen im Übermaß davon Gebrauch machen, ist ein Haupt-

grund der Stilverderbnis, wozu diese Gattung der Schriftstellerei beigetragen hat und tagtäglich weiter beiträgt. Eine bis auf den Grund klare Auseinandersetzung muß ohne Hilfe einer einzigen Fußnote möglich sein. Die Forderung ist ideal, aber wer auf seinen Ausdruck hält, soll sie wenigstens im Sinne behalten.

Zur Erfindung gehört noch weiteres. Nämlich Ton, Haltung, Stil der Mitteilung ist doch auch schon Sache der Erfindung. Denn darnach gestaltet sich die Stoffverarbeitung verschieden, wenn das auch äußerlich noch mehr bei der Wortwahl zum Vorschein kommt. Ob ein Gegenstand ernst oder gar traurig, heiter oder scherzhaft ist oder komisch oder ironisch oder witzig oder ob einzelne Seiten an ihm so behandelt werden sollen, das beeinflußt schon die Richtung der Gedanken in der Erfindung.

Aber witzig sein! Man muß das können, wird man sagen, und gewiß wirkt nichts so albern wie gekünstelter Witz. Aber man darf darum nicht meinen, daß unaufhörlicher Witz immer bloß stehende Eigenschaft einiger weniger sei, sodaß jeder minder glückliche sich gänzlich davon zu halten hätte. Im Gegenteil, jene vermeintliche Gabe ist gewöhnlich doch nur die jedem Menschen von Geschmack unangenehme Eigenschaft des Witzelns. Es ist nichts unausstehlicher, als wenn jemand über alles in einem fort witzig reden will. Wahre Humoristen haben goldne Beobachtungen darüber niedergelegt. Gieb mir, so ohngefähr sagt Carlyle einmal, einen Totenschädel in die Hand, ich werde einen meinen Gedanken zugänglichen Zug und damit die Möglichkeit einer Verständigung finden; einem Schwätzer gegenüber, der sich für witzig hält, niemals. — Oder wer kann jetzt eigentlich noch das einst so viel gerühmte Gewitzel von Saphir lesen? Dagegen ist die wahre Gabe des Witzes nicht so selten, wie man meint, nur

wenige bedauernswerte Menschen sind ihrer bar, — aber sie ist eine Gabe dann und wann, man soll sie nicht mißbrauchen. Wer Sinn dafür hat, sie zu pflegen, wird gern auf Gutes bei andern in Schrift und Rede achten, ohne es nachzuäffen, dann stellen sich auch bei der Erfindung diese Formen für ihn ein, wo sie brauchbar sind.

Wenn die Erfindung ihre Aufgabe erfüllt hat, so wird man das Bedürfnis haben, sich schriftlich einen Plan zu entwerfen. Wenn der Plan endgiltig feststeht, so enthält er zugleich auch die Disposition in sich, zu der wir nun übergehen.

Über den Wert der Disposition hat sich in ganz vorzüglicher Weise Buffon in seiner bekannten Akademierede über den Stil (1753) ausgesprochen. Der Stil besteht nach ihm aus einer Reihe von ausgedrückten Gedanken. Aber ehe man die definitive Gestaltung des Stils sucht, muß man sich einen allgemeinen Plan in großen Zügen machen. Das ist noch nicht der Stil, aber die Grundlage des Stils, und sie muß so gut sein, daß man von ihr nicht erheblich abweicht. Dann bedarf man zu ihrer Ausführung nur noch der Einzelheiten. — Buffons Vorschriften sind alle sehr lesenswert, und die Franzosen haben sie in ihrer guten Prosa erfüllt. Condillac in seiner „Kunst zu schreiben" hat dem noch einiges hinzugefügt, ohne sich aber in der Grundlage von Buffon zu entfernen. Er betont die Einheit des Werkes. Es muß ein Ganzes sein, und wenn es auf einen sachlichen Inhalt ankommt, so muß sich darin die Einheit aussprechen; wenn auf einen aktuellen Zweck, in diesem. Die Einheitlichkeit fordert Proportion aller Teile. Diese entsteht, wenn nur das Zugehörige berücksichtigt wird. Was das aber sei, bestimmt eben jener Inhalt und jener aktuelle Zweck. Geschieht das, so wird alles so kurz wie möglich ausgedrückt und jede Abschweifung ver-

mieden. Dann hat man auch nicht nötig, die Disposition aufdringlich hervortreten zu lassen oder gar vorher anzukündigen. Sie liegt in der Sache, sie ist wirksam, aber man sieht sie nicht. Sie wird weise versteckt und ist doch plötzlich wieder da, wo man sie braucht.

Das ist der theoretische Standpunkt für die uns bekannte klassische Abhandlung der Franzosen. „Alle Fehler verzeihe ich gern, nur die Fehler der Disposition nicht," sagt dann Herder im fünfundvierzigsten theologischen Briefe unter Berufung auf Cicero, die französischen Kanzelredner, auf Rousseau und Buffon und auf Addison (S. 135). Aber wie die Natur, meint er dann, so soll auch die nachahmende Kunst die Disposition nicht nackt hinstellen. — Hierüber wäre wohl gleich einiges unsrerseits zu bemerken. Die angekündigte Disposition ist in der Predigt nötig. Denn abgesehen davon, daß schon Luther auf der Kanzel in Wittenberg sich weniger nach den Doktoren und Magistern richtete als nach den Kindern und dem Gesinde, will sich doch auch ein gebildeter Mensch nicht die Ordnung der Predigt mit Mühe suchen. Außer in der geistlichen Rede gilt die Ankündigung für geschmacklos, höchstens eine andeutende Umschreibung für zulässig: „Nachdem wir ..., wollen wir dann auch" oder ähnlich. In der praktischen Anwendung der Disposition hat der Redner sodann bei den Hauptteilen Zahlen: „erstens," „zweitens" zu vermeiden, die er in den einzelnen Unterabteilungen bei Aufzählung von Einzelheiten, Daten oder Argumenten unbedenklich gebrauchen kann. Aber dennoch verlangt die Rede mehr noch als die Abhandlung, wo jeder Leser zurückschlagen und überlegen kann, eine deutliche Disposition. Und die Vortragsweise erlaubt sogar etwas derbe Einschnitte, wie sie aus dem Gesprächston kommen. Dem Redner steht zur Markierung die Betonung und die Pause zur Verfügung. Kurz, er hat Mittel genug,

um nie in Verlegenheit zu kommen, und kann das häßliche „erstens," „zweitens" meiden. Das macht zu leicht den Eindruck des pedantischen Demonstrierens, und damit verbindet sich die Vorstellung von der bewußten lehrhaften Überlegenheit des Redners, die kein Zuhörer gern hat.

In der gutgeschriebnen Abhandlung ist noch größere Vorsicht nötig. Handelt es sich nicht um rein wissenschaftliche Belehrung oder um geschäftliche Mitteilung, so will man bei der Aufnahme des Inhalts ein gewisses geistiges Vergnügen empfinden, und das wird durch eine zu aufdringlich angezeigte Disposition gestört, während der Leser bei einem interessanten Gegenstande gern einen Blick auf den zurückgelegten Weg werfen wird, um den vor ihm liegenden nicht zu verlieren. In dem Verstecken der Disposition liegt also eine Kunst. Wir kommen demnächst wieder darauf bei den Übergängen.

Zuerst aber das Disponieren selbst. Man macht sich diese Aufgabe am besten klar, wenn man sich den Gegenstand als einen gegebnen Satz und die Disposition als strenge Analyse des Satzes denkt. Ihr Resultat sind dann die Teile und deren Unterabteilungen. Eine gute Disposition muß vier Anforderungen erfüllen.

1. Die Disposition muß mit ihrer Einteilung das Thema nach seinem wesentlichen Inhalte treffen und in sich begreifen. Völlig in Ausführlichkeit erschöpfen kann sie es dagegen nicht, und darüber hinaus gehen soll sie vollends nicht. Das würde zu Abschweifungen führen.

2. Die Teile müssen einander koordiniert sein, also auf demselben Teilungsgrunde beruhen.

3. Sie müssen einander ausschließen, dürfen nicht teilweise zusammenfallen.

4. Sie müssen im Umfange proportioniert sein, aber nur nach Möglichkeit und ohne Pedanterie.

In der Praxis befinden wir uns aber, wie früher bemerkt wurde (S. 185), nicht häufig zuerst einem fertig gegebnen Satze gegenüber, sondern einem Stoffe mit einer Menge von Gedankengruppen. Wir haben diese also nach oben hin, synthetisch, zu einem Satze zusammenzufügen, durch dessen Analyse wir dann wieder die Probe machen können, ob unser Einteilungsprinzip richtig war oder, da es ja mehrere geben kann, zweckmäßig. Könnte man also in Gedanken die Erfindung von der Disposition ganz trennen, so würde das Disponieren eine rein formale Operation sein, und weil bei dem ersten Plane die größte Klarheit wichtig ist, so empfiehlt es sich wenigstens, diesen Weg von oben nach unten so streng analytisch zu machen, wie es möglich ist. Dann hat man den Bau und seine Teile wie ein festes Gerüst vor Augen. Das ist der Plan Buffons (S. 190), an dem man dann nachtragen und weglassen, ändern und verbessern kann. Erst wenn er entworfen ist, soll man an die Ausarbeitung gehen.

Die strengste Anordnung verträgt das Thema der Gerichtsrede (S. 18), ferner die Rede oder Abhandlung, die einen allgemeinen Satz in seinen Teilen durch Beweis zu entwickeln oder als Forderung zur Geltung zu bringen hat. In andern Fällen wird man ein historisches Einteilungsprinzip wählen und die Teile wie in einer Erzählung aufeinander folgen lassen können. Eine dritte Art zu disponieren giebt es nicht.

Die Teile müssen sich von einander abheben, weil sie einen deutlich geschiednen Inhalt haben. Aber die Phantasie leidet nicht, daß die Risse, die der trennende Verstand gemacht hat, scharf und nackt hervortreten. Deshalb fügt die Ausarbeitung der Disposition Übergänge hinzu, die die Teile vermitteln. Den Übergang von einem Hauptteil zum andern gewinnt man manchmal durch eine kurze Zusammenfassung des ersten.

Jeder Hauptteil kann eine kleine Einleitung für sich haben. Dabei muß aber die Einförmigkeit vermieden werden. Diese entsteht z. B., wenn man jeden Teil nach dem Prinzip anreiht, wie es die grammatische Partikelverbindnng: „nicht nur — sondern auch“ am einfachsten ausdrückt. Manchmal kann man einen Teil gegen den andern scharf abgrenzen. Oder man beginnt bei einem Hauptteil, als ob er der erste wäre, die Rede gleichsam ganz von neuem. Man bringt ohne Verbindung mit dem Vorhergehenden einen Einzelzug, eine Anekdote oder ähnliches, was von großer Wirkung sein kann, weil es eine gewisse Spannung hervorruft. Die Darstellung muß aber dann in die Disposition zurücklenken und kann das nach der kleinen Erholung um so deutlicher, und Leser oder Hörer merken gleich, bei welchem Teile der Rede sie angelangt sind.

Unterabteilungen müssen ebenfalls markiert werden, aber etwas weniger scharf. Ihre Gegenstände grenzen näher an einander als die der Hauptteile. Es ist darum nicht so empfindlich, wenn einmal eine Grenze nicht wahrgenommen würde. Die alten Sprachen, namentlich die griechische, haben einen großen Reichtum an Partikeln, die durch den Sprachgebrauch fein ausgebildet worden sind. Gerade bei den Übergängen der Unterabteilungen hat die Partikel ihre Stelle. Plato gilt als Meister in ihrem Gebrauch. Aber für die Lehre von den Übergängen überhaupt läßt sich aus den Rednern, namentlich aus Lysias und Demosthenes, aber auch aus Ciceros Reden und Abhandlungen praktisch etwas lernen. Was darin zu stark erscheint oder stereotyp, kann man mildern oder vermeiden. Aber der Sinn für dergleichen bildet sich am besten an Beispielen.

Zu Abhandlungen sowohl wie zu Reden gehören Einleitung und Schluß. Aber sie haben längst

nicht immer dieselbe Bedeutung. Man kann im Gegenteil etwa sagen, daß gewöhnlich innerhalb derselben schriftstellerischen Gattung das eine zum andern im umgekehrten Verhältnis der Bedeutung steht. Für alle aktuellen Reden und durch bestimmte Gelegenheiten veranlaßten Abhandlungen haben lange Einleitungen keinen Wert. Richter und Geschworne wollen überhaupt keine Einführungen hören, und auch jedem andern Zuhörerkreis ist meist daran gelegen, daß man bald zur Sache komme. Höchstens kann eine Einleitung den Zuhörern eines sogenannten schönen Vortrags gefallen, die zunächst um des Vergnügens willen gekommen sind. Bei solchen feinern Gelegenheitsreden, auch bei geistlichen Festreden finden wir daher noch jetzt vielfach auf einen hübschen Eingang Wert gelegt. — Dagegen hat die Einleitung ihre volle Berechtigung bei der auf die Mitteilung eines sachlichen Inhalts gerichteten Abhandlung oder bei dem ihr gleichartigen Vortrage. Dort soll die Einleitung zeigen, warum gerade der Inhalt zur Besprechung kommt, und wie sich die Sache zu ihrer allgemeinen Gattung verhalte oder zu ähnlichen Dingen, an die man durch sie erinnert wird. Eine solche Einleitung hat also ein bestimmtes Verhältnis zum Thema, sie ist sachlicher als die andern.

Viele Schriftsteller haben die Gewohnheit gehabt, die Einleitung bis ganz zuletzt aufzusparen. Das ist gewiß praktisch. Man übersieht ihre Aufgabe viel besser, wenn die Abhandlung fertig, wenn die Rede angelegt ist.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen lassen sich über die Erfordernisse einer guten Einleitung folgende Regeln geben. Die Einleitung muß von irgend einem Ausgangspunkte aus zum Thema hinführen. Sie nimmt ihren Stoff entweder aus äußern Umständen oder aus dem Gegenstande selbst. In jenem ersten Falle von dem Ort und der Zeit, wo

man, von den Personen, zu denen man, oder von den Umständen, unter denen man — in wirklichen Reden — zu sprechen hat.

Das alles läßt sich mit Ausnahme des Orts auch auf die aktuelle Abhandlung übertragen. Populäre Schriften und Flugblätter zeigen das täglich. Soll dagegen die Einleitung ihren Stoff aus dem Gegenstande nehmen und schon durch die Art ihrer Gedanken auf das Thema vorbereiten, so darf sie zwar nichts dem Thema fremdes enthalten, aber sie darf ihm doch auch nicht vorgreifen. Um den Hauptgedanken der Einleitung, der in einem richtigen Verhältnis zum Gegenstande stehen muß, zu finden, giebt es drei Möglichkeiten. Das Gewöhnliche ist, daß die Einleitung über die allgemeine Gattung spricht, zu der der Gegenstand des Themas die Art bildet, so wenn Schiller in der Einleitung zu seiner Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" zunächst über die menschliche Empfindungsweise handelt, wovon die Dichtung nur eine Art der Äußerung ist, oder wenn er, vor den „Gedanken des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst," zunächst über das Gemeine und Niedrige überhaupt handelt, oder wenn er der Abhandlung über Goethes Egmont Bemerkungen über das Drama, der über Bürger solche über Lyriker im allgemeinen voranschickt. In den meisten auf ernsthafte Behandlung eines Gegenstandes gerichteten Abhandlungen hat diese Art von Einleitung schon die Aufgabe einer nicht unwichtigen Belehrung. Dann kann sie auch einen verhältnismäßig großen Umfang beanspruchen. Als bloße Lückenbüßer verfallen aber dafür auch solche kurze allgemeine Einleitungen eher der Gefahr, äußerst trivial zu werden, was bei den folgenden beiden Arten nicht so leicht eintritt. Wir finden nämlich häufig einen nebenliegenden oder sogar einen dem Thema entgegengesetzten Gedanken zum Aus-

gangspunkte gewählt. So enthält die Einleitung zu Schillers Aufsatz über „Matthisson den Landschaftsdichter“ allerlei Gedanken über Landschafts**maler** bei Alten und Neuen, und um den „moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ darzulegen, geht Schiller von dem Unwert einer nur auf Schönheitsgefühl gegründeten Moralität aus.

Diese beiden letzten Arten von Gedanken — nebenliegende oder entgegengesetzte — geben einer Einleitung, namentlich wenn sie kurz sein muß, einen ungleich größern Reiz, als die erste Art. Aber man muß sich hüten, gesucht und manieriert zu werden, was namentlich in der dritten Art, dem Gegensatz gegenüber, leicht geschieht. Lessing liebt diese Art von Einleitungen vor den einzelnen Hauptteilen seiner größern Werke, die ja eigentlich kleine selbständige Abhandlungen sind. Er hat darin große Meisterschaft entfaltet.

Jene erste Gattung der Einleitung richtete sich also in ihrem Inhalte nicht nach den Gedanken der Abhandlung, wohl aber diese zweite. Außer den **drei** Arten, wie diese zweite Gattung ihre Gedanken im Verhältnis zum Thema entwickeln kann — nämlich übergeordnet, nebengeordnet, entgegengesetzt —, giebt es in ihr noch eine **vierte** Art, den Gedanken des Themas zu treffen, aber nicht von einem ebenfalls abstrakten Gedanken aus, der im bestimmten logischen Verhältnis zu ihm stünde, sondern von einer auf einem ganz andern Gebiete liegenden Thatsache aus, von einem historischen Zuge, einer Erscheinung der Natur, einer Anekdote aus dem Leben. Irgend etwas darin muß dann Beziehung haben zu dem Gedanken des Themas, und der Übergang vollzieht sich manchmal unerwartet, durch einen Kontrast oder irgend eine überraschende Wendung, und diese Art von Einleitungen — nur dürfen sie nicht zu sehr ausgeführt sein — sind dann von allergrößtem Reize, in Reden vorzüglich,

aber auch in Abhandlungen leichterer, unterhaltender Gattung.

Im ganzen also kann wohl Kunst in die Einleitung gelegt werden, aber wer sich das Einzelne vergegenwärtigt, wird sich sagen: besser zu wenig als zu viel, oder in diesem letzten Falle müßte die Kunst gehörig „versteckt“ werden. Da vor allem die Einleitung nur vorbereiten und gewinnen, nicht bereits fesseln soll, so darf sie auch an rhetorischen Mitteln nichts vorweg nehmen, weil man sonst nachher nicht mehr steigern kann.

Anders ist es mit dem Schluß. Die aktuelle Rede vor allem verlangt einen wirksamen Schluß, und überhaupt auch bei jedem Vortrage wird es dem Redner darauf ankommen, mit einem gewissen Eindrucke zu schließen. Aber was ist wirksam? — Die athenische Gerichtsrede kannte die Lamentation vom stärksten Pathos, wobei Weib und Kinder eines Angeklagten anwesend sein konnten. Auch das römische Altertum vertrug viel von dieser Art. Auf heutige Richter und ebenfalls auf gebildete Geschworne würde ähnliches in einer Verteidigungsrede höchstens verstimmend wirken. Dahin gehört auch wenigstens für feiner organisierte Zuhörer alles derartige am Schluß von geistlichen und andern Gelegenheitsreden, was noch bei Gottsched in dem allgemein giltigen Dispositionsschema unter „Erregung der Gemütsbewegungen“ aufgeführt wird. Das sind alles einst wirksam gewesene, jetzt aber abschreckende Beispiele zu der Regel, daß der Schluß einer aktuellen Rede pathetisch sein müsse. Das zulässige und nicht verstimmende Pathos muß das Gefühl und der einzelne Fall geben. Ist es auch dann selbst noch zum größten Teile Kunst, so scheint es doch wahr, und ihm diesen Schein zu geben, ist Sache des Geschmacks, dem man hier durchaus keine Vorschriften machen kann. Mancher von uns wird einen

solchen etwas bedeutenden Schluß in einer Rede gelesen oder auch gehört haben. — Andre Formen der Rede gehen, weniger leidenschaftlich, in Ermahnungen oder in ein Axiom aus. Das ergiebt die Sache jedesmal am besten von selbst. Und wie der Redner, so empfiehlt sich auch der Sophist seinen Zuhörern durch einen nicht gleichgiltigen Schluß. Auch für die kleinste Gelegenheitsrede, den Toast oder dergleichen, ist ein hübscher Schluß, man möchte fast sagen: die Hauptsache. Aber es gilt doch das bekannte Wort von dem auf den Schluß Versparen auch nur für die Rede. Denn in der Abhandlung sehen wir meistens auch bei den besten Schriftstellern nur Schlüsse um der Form willen gemacht. Das ist begreiflich. Denn die sachliche Abhandlung will nichts weiter, wenn die Sache abgehandelt ist, und eine Zusammenfassung des Inhalts hat in der Regel keinen Zweck mehr. Ein hübscher Schluß ist da mehr ein vereinzelter Fall, ein Geschenk des Augenblicks.

2

Der sprachliche Ausdruck

Mehr läßt sich über die sprachliche Form, den Ausdruck, sagen. Er giebt dem Stil das äußere Aussehen. Zunächst zeigt sich das in der Wahl des einzelnen Wortes, dann in der Satzbildung und in der Art, wie die Sätze an einander gefügt sind, der Komposition. Endlich kommt noch einiges hinzu, was außerhalb des strengen Satzbaus mehr wie ein äußerlicher und darum auch abnehmbarer Schmuck der Rede erscheint. Wir beginnen mit der Wortwahl.

1. Wortwahl

Der Ausdruck eines guten Schriftstellers soll rein sein, d. h. vor allen andern Dingen richtig, korrekt vom Standpunkte der Grammatik und des berechtigten Sprachgebrauchs. Die Franzosen haben das seit Jahrhunderten erstrebt und, wie wir sahen, auch erreicht. Dagegen scheint unsre Sprache, deren Genius, wie Treitschke einmal in Bezug auf die Romantiker hübsch sagt, „zu geistvoller, vielsagender Unbestimmtheit neigt," diese Fessel nicht für nötig gehalten zu haben, denn Korrektheit ist auch bei unsern besten Schriftstellern viel seltener, als die meisten glauben. Auf einiges derartige wurden wir bereits, als wir von Lessing und Goethe sprachen, geführt. Präpositionsfehler kommen bei allen Ältern vor. Eine Verkennung eines gram-

matischen Verhältnisses, wie sie sich beispielsweise ausspricht in dem adjektivischen Gebrauche von Umstandswörtern: „teilweise," „zeitweise" u. s. w. mit vorgesetztem Artikel, geht fast durch unsre ganze Litteratur.[24]) Unsre bedeutendern Schriftsteller sind also im einzelnen Falle alle nicht korrekt. Trotzalledem hat sich der Durchschnittsmensch auch in solchen Fällen an die Regel zu halten. Denn vielleicht kann er die Fehler nicht durch Vorzüge gut machen. Dabei aber soll jeder denken, daß mit dieser Korrektheit noch nichts in höherm Sinne gethan ist. Wir waschen, und blank sind wir ganz und gar, aber auch ewig unfruchtbar, sagen darum die Kritiker der Walpurgisnacht. So ist eben leicht der Purismus. Das Genie giebt noch etwas mehr als die Zeichnung. Ihm gegenüber hat man das Recht zu sagen: Mangel an Korrektheit wäre noch eher zu ertragen als Mangel an Charakter. Mit dem Grammatischen haben wir uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Ein sehr brauchbares Hilfsmittel ist das Buch von Wustmann: „Allerhand Sprachdummheiten." Die Vorschriften sind manchmal zu eng. Die bereits angekündigte zweite Auflage wird ohne Zweifel den Wert der verdienstlichen Arbeit noch ganz bedeutend erhöht zeigen.

Prosa und Poesie haben außer einem großen gemeinsamen noch jede einen kleinen besondern Wortvorrat, den man nicht ohne Grund durch einander verwenden soll. Die Zeit ändert daran unmerklich, und schließlich ist der Unterschied zwischen einst und jetzt im einzelnen doch recht groß geworden. „Mähre" war einst kein niedriges Wort, und „Roß" kein poetisches. Wer aber jetzt außer in der Wendung: „Hoch zu Roß" das Wort in einfacher Prosa braucht, muß schon eine Absicht dabei haben. Oft will man gerade etwas poetisches in der Prosa haben, und oft paßt es dahin. Ebenso oft aber verrät es den Ungeschmack des Schrift-

stellers, oder es zeigt gar seine Unreife. Lessing hat die Schranken zwischen Poesie und Prosa gezogen. Börne und Heine in ihrer Prosa haben sie wieder umgerissen, und namentlich der Journalismus hat die Grenzstörung dann weiter getrieben mit schwülstiger Prosa und parodierender Poesie. Gute Schriftsteller sollten auch „Zaunhüter des Geschmacks" sein, und an den ältern der unsrigen können wir auch für das hierin Zulässige in der Prosa unsern Sinn aufrichten. Wir werden immer finden, daß ein guter Schriftsteller mit einem entschieden poetischen Ausdruck etwas will, und haben dann unser Gefühl zu fragen, ob er das erreicht hat, was er wollte.

Es giebt vulgäre Ausdrücke, die an unrichtiger Stelle platt und niedrig klingen, aber wo sie an ihrem Platze sind, in volkstümlicher Redeweise oder in einem etwas altertümelnden Stil, sogar Wirkung thun können. Die Lektüre besserer Schriftsteller, wie Matthias Claudius einerseits, Scheffels auf der andern Seite, bringt uns das zum Bewußtsein. So etwas soll natürlich wirken und ist doch durch Reflexion hervorgebracht, also Kunst. Giebt nun die Nachempfindung wirklich ein untrügliches Maß für die Wirkung? Gewiß nicht! Die Zeiten empfinden verschieden. Die Prosa des „Ekkehard" kam denen unter uns, die es erlebt haben, als das Buch zuerst erschien (1855), gewiß viel naturwüchsiger vor, als sie uns jetzt berühren wird, wenn wir sie wieder zur Hand nehmen, da wir durch so vielerlei Modenachahmung auf die Gattung aufmerksam geworden sind. Ein historisch gebildeter Mensch spürt eben etwas „sophistisches" daran. Aber ihre Reize behält diese Altertümelei doch immer, denn es ist Poesie darin versteckt.

Ganz den entgegengesetzten Eindruck machen auf uns die auf dem papiernen Boden gewachsenen Bezeichnungen des Aktenstils. Liebhaber, für die sie

das Galakleid ihrer Gedanken sind, können sich ja nicht vorstellen, eine wie unglaublich linkische Figur so ein „diesbezüglich“ oder „betreffend“ überall da macht, wo es nicht kurialiter gerechtfertigt ist. Unsre Romanschriftsteller haben so etwas oft sehr gut zu einer chronikartigen Ausdrucksweise oder auch in zusammenhängender Erzählung als Relationenstil verwendet: C. F. Meyer. Einzelnes kann an gehöriger Stelle zu bestimmtem Zwecke sehr humoristisch wirken, durch den Kontrast des feierlichen Ausdrucks mit dem unwichtigen Inhalt: E. T. A. Hoffmann, Scheffel (S. 162).

Ein eignes Gebiet der Wortwahl sind die **Neubildungen**. Waren sie glücklich, so erscheinen sie uns so ursprünglich, daß wir uns nachträglich über ihre Jugend wundern müssen. „Waldeinsamkeit“ stammt erst aus Tiecks Blondem Eckbert (1797), „Publikum“ entstand bald nach 1750 in Berlin, „populär“ bedeutete in Lichtenbergs Jugend, also noch etwa um die gleiche Zeit, pöbelhaft. Und „Popularität“ bezeichnete noch Fichte 1808 als eins der drei „berüchtigten, verdrehten, neulateinischen Worte“ (neben Humanität und Liberalität). „Volkstum“ rührt von Jahn her. So stammt ferner im Bereiche der jetzt gebräuchlichen Wendungen z. B. „von Haus aus“ von Hegel. Das wenig schöne und schon völlig abgenutzte „voll und ganz“ wird man umgekehrt geneigt sein, im heutigen parlamentarischen Jargon entstanden zu meinen. Es findet sich aber z. B. schon bei Vilmar (1845). Wieder andres gehört wenigstens in Bezug auf die geänderte Endung unter die Neubildungen. Man sagte gewöhnlich in der neuern Sprache „kolossal,“ „elementar.“ Darauf bevorzugte man in gewissen Wortverbindungen, um deren etwas abgeschliffnem Ausdruck mehr Ansehen zu geben, wieder die vollere Endung: „kolossalische Gestalten,“ „elementarische Macht“ und ähnliches. „Die Studie“ als konkretes Hauptwort brauchte zuerst Eduard

Gans, und so ist es fünfzig Jahre lang gebraucht worden. Neuerdings glaubt man der abgegriffnen Bezeichnung mehr Nachdruck zu geben, wenn man das früher abstrakt gebrauchte Wort „Studium“ (Beschäftigung) im konkreten Sinne — Skizze eines Malers — einführt, so affektiert es auch einstweilen noch klingt.

Alle diese Neubildungen gehen daraus hervor, daß man deutlichere und **kräftigere Bezeichnungen** der Sache sucht. Eigentümlich ist es gegangen auf dem Gebiete der **Stellvertretung** zwischen **Zeitwörtern** und ihren **Substantivbildungen**. Die deutsche Sprache hat im Vergleich z. B. zu der lateinischen einen großen Reichtum an Substantiven, und im Laufe der Sprachbildung hat man bei uns die substantivische Ausdrucksweise bevorzugt. „Das Gefühl,“ „die Empfindung“ klang stärker, kompakter als „das Fühlen,“ „das Empfinden.“ Nachdem das eine Zeit lang gedauert hat, läßt sich beobachten, daß man mit Vorliebe zur verbalen Form zurückkehrt. Man nimmt jetzt kaum eine Zeitungsnummer in die Hand, in der nicht vom nationalen „Empfinden“ die Rede ist. Dieser Wechsel der Form geht aus demselben Bestreben hervor wie jener. Man meint sich sinnlicher auszudrücken und thut das ja wohl auch, insofern das Zeitwort den geistigen Prozeß, der vom Subjekt ausgeht, noch unmittelbarer veranschaulicht — freilich doch auch nur so lange, als bis das wieder gewöhnlich geworden ist und einen Ersatz hervorrufen wird. — Häßliche Bildungen sollte man aber endlich ganz verbannen, wie das jetzt überhand nehmende „kulturell“ oder das aus Österreich gekommne „meritorisch“ oder das abscheuliche „epochal.“

Wir haben schon gelegentlich das Gebiet der **Fremdwörter** betreten. Denn Neubildungen sind dort besonders häufig.

Über die **Berechtigung** des **Fremdwortes** hat

die Rhetorik von jeher gehandelt, seit Cicero und den Theoretikern der italienischen Renaissance. Innerhalb der deutschen Sprache nimmt sich der lateinische oder romanische Eindringling noch besonders fremdartig aus. Darum haben wir bei uns schon oft Strömungen gegen das Fremdwort gehabt. So im vorigen Jahrhundert vor Liscow und Lessing, dann um die Zeit der Befreiungskriege, wonach dann freilich bald wieder das Junge Deutschland alle Mühe verdarb, die die deutschtümelnden Sprachreiniger mit dem Turnvater Jahn an der Spitze sich gegeben hatten, und endlich jetzt in unsrer Gegenwart mit ihren zahlreichen deutschen Sprachvereinen. Der Satz der gemäßigten Puristen, daß, wo ein gutes Wort zu Gebote steht, man kein fremdes dafür nehmen solle, lautet, ausgesprochen, billig und gut. Aber wer entscheidet nun, ob das deutsche Wort ebenso „gut" ist wie das andre? Anstatt aller Auseinandersetzungen mag auf eine Erfahrung hingewiesen werden. Unsre großen Schriftsteller haben sämtlich keinerlei Scheu vor dem Fremdwort gehabt, und unter denen, die vorzugsweise mit echt deutschen Wörtern zu schreiben beflissen sind, findet sich umgekehrt keiner, der als Schriftsteller etwas bedeutet! Und jetzt wollen wir lieber zweien von denen, die ihre Kunst verstanden haben, das Wort in dieser Sache geben. Herder bemerkt in der früher erwähnten Schrift über Abbt (S. 131) sehr gut zu Gunsten des Fremdwortes, daß sich gewöhnlich in der Umschreibung der Hauptbegriff des Kunstausdrucks verliere, und fährt dann fort: „In dem Körper, den ihm der Erfinder, sei er Grieche oder Lateiner oder Brite oder Franzose, anschuf, in dem ich ihn unter diesen Völkern zu sehen gewohnt war, in dem Körper, in dem Kleide würde ich ihn gleich erkennen. Nun aber in dem nach meiner Nation verzerrten Gesicht, in einer verstümmelten Gestalt, in einer weiten Hülle

von Kleidern, — da soll ich den griechischen oder lateinischen Begriff erst aufsuchen? Man zeige ihn mir lieber, wie er ist!" — Also: das Erste auch bei dieser Art von Neubildung muß das durchaus gesunde Bestreben nach möglichst scharfer Charakteristik sein, auf das wir früher geführt wurden. Und nun war zweitens Goethe der Ansicht, daß die meisten Menschen, die Ersatzmittel für das Fremdwort suchen, gar keine Fähigkeit zu diesem Geschäft haben.

Er erzählt im siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit," wie in der ersten Hälfte des vergangnen Jahrhunderts „der deutsche Frei- und Frohsinn" gegen das Fremdwort Krieg führt und dafür „der vaterländischen breiten Plattheit Thür und Thor öffnet," und fragt darnach: was sollte nun damals ein wirklicher Kritiker, ein überlegner Schriftsteller thun? Er hatte — heißt es dann als Antwort — zwei Dinge, an denen er seinen Scharfsinn üben konnte, „eine durch fremde Worte, Wortbildungen und Wendungen verunzierte Sprache und sodann die Wertlosigkeit solcher Schriften, die sich von jenem Fehler frei zu halten besorgt waren, wobei niemandem einfiel, daß, indem man ein Übel bekämpfte, das andre zu Hilfe gerufen ward." Er selbst gab später (1813) Riemer für die Korrektur von „Dichtung und Wahrheit" freie Hand, Fremdwörter durch passende deutsche Ausdrücke zu ersetzen, aber, sagte er bei jenem Anlaß, die Sprachreiniger wären „eigentlich geistlose Menschen." Nämlich „weil sie den Wert des Ausdrucks nicht zu schätzen wissen, so finden sie gar leicht ein Surrogat, das ihnen ebenso bedeutend scheint, und in Absicht auf das Urteil haben sie doch etwas zu erwähnen und an den vorzüglichsten Schriftstellern etwas auszusetzen, wie es Halbkenner vor gebildeten Kunstwerken zu thun pflegen u. s. w." Zur rechten Stunde kam ihm darum einige Jahre später ein Aufsatz eines jungen Schweizers,

Ruckstuhl, gegen solche Sprachreiniger in die Hände, und er widmete ihm eine anerkennende Besprechung, an deren Schluß er sein eignes Bekenntnis zu dieser Frage am vollständigsten niedergelegt hat[25]): „Die Muttersprache zugleich reinigen und bereichern ist das Geschäft der besten Köpfe. Reinigung ohne Bereicherung erweist sich öfters geistlos; denn es ist nichts bequemer als von dem Inhalte absehen und auf den Ausdruck passen. Der geistreiche Mensch knetet seinen Wortstoff, ohne sich zu bekümmern, aus was für Elementen er bestehe; der geistlose hat gut rein sprechen, da er nichts zu sagen hat. Wie sollte er fühlen, welches kümmerliche Surrogat er an der Stelle eines bedeutenden Wortes gelten läßt, da ihm jenes Wort nie lebendig war, weil er nichts dabei dachte?"

Goethes Urteil haben wir nichts hinzuzufügen. Bei dem Gewicht, das er auf die Volkssprache legte (S. 151), hat es mehr Bedeutung als das irgend eines zweiten.

Von dem eigentlichen Ausdrucke kommen wir nun zu dem übertragnen, einem weiten und für die Darstellung wichtigen Gebiete.

Die Ersetzung einer Begriffsbezeichnung durch eine andre vollzieht sich auf dreierlei Weise.

1. Wechsel der Benennung oder Metonymie nannten die alten Rhetoren die Vertauschung der eigentlichen Benennung eines Begriffs mit einer andern auf Grund einer Beziehung, in der die bezeichneten Begriffe zu einander stehen, z. B. Bacchus oder Ceres für Wein oder Brot.

2. Ist die Beziehung die des Ganzen zum Teil oder die des Teils zum Ganzen, so nannten sie die Vertauschung der Benennung Stellvertretung oder Synekdoche, z. B. Eisen für Ketten oder Waffen, Dach für Haus.

3. Beruht die Vertauschung der Benennungen auf

einem Verhältnis der beiden Begriffe, das sich in einem Gleichnis ausdrücken läßt, so entsteht die eigentlich sogenannte Übertragung, der bildliche Ausdruck oder die Metapher, z. B. der Sonne Pfeile für Strahlen oder — als verbale Metapher — das Roß „fliegt“ für „läuft,“ der Tag geht zur Rüste (als Gleichnis: wie der Mensch zu Bette geht). Wo die bloße Metapher zu kühn wäre, da ist oft das Gleichnis noch anwendbar. Giebt das Gleichnis keinen richtigen Sinn mehr, so ist die Metapher falsch.

Von der Übertragung und dem Gleichnis handelt eine sehr ausgedehnte Litteratur.[26]) Wir geben im Anschluß an die besten Schriftsteller verschiedner Zeitalter einige Beobachtungen über diese für den Stil sehr wirkungsvolle, aber auch fehlerhafter Anwendung ebenso leicht zugängliche Art des Ausdrucks.

Alle diese Vertauschungen einer Benennung haben einen gemeinsamen Ursprung: das Eigentliche und Natürliche scheint dem Sprechenden nicht auszureichen, er sucht nach etwas besserem, deutlicherem oder schönerem. Das wichtigste ist die Metapher. In Wirklichkeit ist ja sehr vieles in unsrer Sprache bildlicher Ausdruck, was wir als solchen gar nicht mehr empfinden, weil durch den häufigen Gebrauch an die Stelle des Bildes wieder der abstrakte Begriff getreten ist, den wir mit dem jeweiligen Worte bezeichnen. Wenn wir Worte wie „Aussicht“ oder „Vorsatz“ für „Hoffnung“ und „Gedanken“ gebrauchen, so kommt uns nur selten noch das Bild zum Bewußtsein, bei „begreifen,“ „verstehen,“ „fassen,“ „besitzen“ und ähnlichen, den meisten vielleicht niemals mehr. In Klopstocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunst 1779 findet sich bereits ein Abschnitt: Von den abwechselnden Verbindungen und dem Worte Verstehen. — „Sich hineindenken,“ wozu Abbt noch „gleichsam“ setzte, ist für uns längst keine Metapher mehr. Das gewiß nicht

kühnere „schmecken“ für „empfinden“ (z. B. die Schönheit eines Ausdrucks), das Gellert um 1750 in der Prosa ganz unbedenklich war, haben wir dagegen als zu stark, außer etwa im Predigtstil oder im Anschluß an Luther, fallen lassen. In dem Satze E. M. Arndts (Geist der Zeit): „Der Mensch hatte alle Kraft und Kühnheit noch unzerschnitten beisammen“ ist der bildliche Ausdruck nur wenig stärker, als etwa „ungeteilt,“ doch aber wirkt er noch und zieht die Aufmerksamkeit auf sich, aber nicht unangenehm, nur kräftig. Er scheint also richtig gewählt, er ist noch nicht abgegriffen. So ist es eben. Der bildliche Ausdruck soll als solcher empfunden werden, und doch nicht zu stark. Das Einzelne ist nun Sache des Gefühls für den einen und des richtigen Takts für den andern.

Im Lateinischen ist die Metapher nicht nur häufiger als im Deutschen, sondern sie ist oft auch stärker, selten ist sie schwächer; selten fehlt sie, wo man sie im Deutschen setzen könnte. Bei den Lateinern sitzt die Metapher vorzugsweise im Verbum: „fließen,“ „gießen“ und ähnlichem. Abgesehen vom Wasser und Feuer sind Fundstätten für den bildlichen Ausdruck das Leben und die Blüte der Natur und der menschliche Körper. Die Lateiner führen auch eine Metapher gern ganz durch zu einer sogenannten Allegorie, z. B. in einer Schilderung menschlicher Arbeit, die in den Fährlichkeiten einer Reise zu Wasser und zu Lande dargestellt wird. Wenn nun die Metapher etwas poetisches ist, so wäre also die lateinische Sprache poetischer als beispielsweise die deutsche? Für unser Gefühl ganz gewiß nicht. Den Bombast römischer Dichter, z. B. Vergils, der mit auf diesen Mitteln beruht, würden wir nicht gerade poetisch nennen, während wir den großen Reichtum an plastisch-poetischen Mitteln gegenüber der Armut an Substantiven zugeben müssen. Man wird davon be-

rührt, es ist etwas andres als einfache Prosa, aber es wirkt doch nicht wie Poesie, sondern wie Rhetorik. Darum waren auch für diese Poesie der Römer die Franzosen, abgesehen von ihren neuern Romantikern, so zugänglich (S. 81). Die lateinische Poesie hat meistens einen vorzugsweise rhetorischen Charakter.

Eigentümlich ist nun, daß die französischen Kunstrichter in der Theorie sich durchaus ablehnend gegen den bildlichen Ausdruck verhalten, ganz ebenso wie, gleichfalls theoretisch, gegen den rednerischen Schmuck überhaupt. Bei Fénelon ist das nach seiner ganzen Sinnesart begreiflich (S. 66). Aber die Encyklopädisten machen es ebenso wie er. Sie warnen vor der Kunst und verweisen auf die Natur. Sentez vivement et dites tout ce que vous voudrez, sagt d'Alembert, und während Boileau das völlige Verstehen zur Bedingung des deutlichen Ausdrucks gemacht hatte, sagt er: ce que l'on sent avec chaleur, s'énonce clairement.[27]) Ein Klassizist der neuesten Zeit, Nisard, verwirft dergleichen so gut wie ganz als Schatten, die sich zwischen unsre Gedanken und uns stellen. Je mehr Bilder, desto weniger Gedanken! Der bildliche Ausdruck soll nur gelten als höchster Grad der Genauigkeit, als der Gedanke selbst in seiner Vollendung. Nisard ist am strengsten. Aber praktisch ist diese Enthaltsamkeit bei seinen Landsleuten am allerwenigsten denkbar.

Wie die Franzosen, so urteilte schon Gottsched in seiner Ausführlichen Redekunst (S. 109), wo die Regeln über den bildlichen Ausdruck nach den Alten gut zusammengestellt sind. Das soll man, meint er, kennen, um es richtig zu beurteilen, nicht um es selbst nachzubilden. Unter den Engländern hingegen haben Dryden und Pope, die doch den Spuren des fr[illegible]lassizismus folgten, besondern Wert

auf bildliche Ausdrucksweise gelegt. Sie sind Dichter und Kritiker zugleich und nach unserm Gefühl mehr dieses als jenes. Samuel Johnson vollends, der unvergleichliche Kritiker, der übrigens ganz in der gleichen Geschmacksrichtung weiter geht, hat sehr schön das Wesen von Drydens Prosa geschildert, auch seine verstandesmäßig gebauten Metaphern fein analysiert. Den Vergleich des wissenschaftlichen Fortschritts mit einer Alpenwanderung in Popes Versuch über den Kritizismus erklärt er für das schönste Gleichnis in der englischen Poesie. Das ist natürlich kühle Theorie, wie ja auch an der Poesie bei Pope oder Dryden der Verstand weit mehr Anteil hatte als die Phantasie. Lichtenberg hatte viel Gefallen an dieser Art von Litteratur. In seinen „Bemerkungen" findet sich darüber eine ungemein treffend ausgedrückte Beobachtung: der bildnerische Stil sei ebenso natürlich wie der einfachste. Die Seele müsse nur in der natürlichen Lage sein, dann komme ihr jener Stil ebenso simpel vor! Zufällig giebt er selbst dazu in einem Aufsatze über Physiognomik ein hübsches Beispiel, das hier angeführt sein mag, weil es zugleich zeigt, wie eine solche, nach Art jener lateinischen, vollständig durchgeführte, rein verstandesmäßige Metapher die Klarheit des zu entwickelnden Gedankens keineswegs beeinträchtigt, sondern seine Auffassung eher erleichtert. „Diese subtilen Feinde der Wahrheit," sagt er von den zufälligen und falschen Ideenassoziationen, „deren eine unzählige Menge in uns liegt, entfliehen bei helltagender Vernunft, einzeln, bei den meisten, aller Beobachtung. Kaum hat sich aber auch jener Tag in den Zwischenräumen eines unruhigen Schlafes, in einer Fieberhitze oder schwärmerischen Aussicht auf Restauratorehre zur Dämmerung geneigt, so steigen sie oft zu einem hohen Grad von Klarheit vergrößert hervor. Ich habe davon einige mit großem Ver-

gnügen gehascht und zu künftigem psychologischem Gebrauch in meinem Kabinett aufbewahrt."

Die französischen Kunstrichter waren, wie wir sahen, geneigt, den bildlichen Ausdruck als Schmuck der Poesie zu überweisen und wollten ihn darum der Prosa ferngehalten wissen. Das läßt sich hören, wenn er zu einem bloßen Rätselspiel für den Verstand wird, wo er dann aber für Prosa und Poesie gleich unpassend wäre, wie z. B. in der Metonymie Klopstocks: „des frommen Mönchs Erfindung schallt" (nämlich ein Schuß), oder wenn man den bildlichen Ausdruck aufsucht und dabei dem natürlichen Sinne aus dem Wege geht. So that der englische Dichter Sheridan in seinen Parlamentsreden des Guten in dieser Kunst oftmals zu viel (S. 98), und sein Biograph Thomas Moore nennt das sehr hübsch to wander after sense into that region of metaphor, where to often it is sought for in vain. Ein andrer hätte immer gesagt: when I can't talk sense, I talk metaphor. — Das ist freilich paradox. Aber wie, wenn die Metapher ungesucht in der Seele aufsteigt, weil sie der natürlichste und zugleich der treffendste Ausdruck des Gedankens ist? Derselbe d'Alembert, der die Metapher verwirft, sagt einmal (in dem Artikel élocution der Encyklopädie): „Schlechte Schriftsteller sind mit ihrem Ausdrucke immer à côté de l'idée, gute erfassen sie mit einem eigentümlichen Ausdrucke." Was für unerschöpfliche Hilfsmittel bietet für dieses Erfassen doch die angeblich der Poesie vorbehaltene Metapher!

Das hat bereits lange, ehe die Franzosen das Gegenteil sagten, Tasso erkannt und wahrscheinlich unter den Modernen zuerst ausgesprochen in seinen „Diskursen über die Dichtkunst" (S. 46). Der Stil ist das Instrument, wodurch die darzustellenden Dinge nachgeahmt werden. Er muß die Energie haben, die die Dinge so hinstellt, daß man nicht nur von

ihnen hört, sondern sie sieht. Dem dient die Beschreibung bis zur größten Genauigkeit, das Realistische, der bildliche Ausdruck. Und nun kommt der Italiener auf die lebendigen Metaphern und Vergleiche Dantes, die ihm in ihrer Kraft niemals veraltende Muster geben.

Hier müssen wir uns denn auch wieder an Hamanns Satz von der Poesie als der ältesten Sprache des Menschengeschlechts erinnern (S. 127), um eingedenk zu bleiben, daß zwischen Poesie und Prosa keine Schranken aufgerichtet sind, sondern daß zu der sich immer neu belebenden Prosasprache das Leben ungehemmt aus der Poesie herüberflutet, wie Goethe wußte (S. 149) und für alle Zeit selbst bewiesen hat. Und nun nehmen wir irgend eines jener herrlichen Jugendlieder, wo die Natur beseelt ist, zur Hand, wo die Metapher überall, auch im Verbum „sitzt," und wo sie gar nicht mehr als etwas äußeres empfunden wird, weil sie ganz zur Sache geworden ist, z. B.

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stand im Nebelkleid die Eiche
Ein aufgetürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah u. s. w.

Das ist, was die alte Rhetorik Personifikation nennt. Das Leblose hat Seele bekommen. Wieviel kann der Prosa sprechende und schreibende Mensch für seine Prosa aus diesen kurzen Versen lernen! Das scheint z. B. Novalis gethan zu haben. Im „Heinrich von Ofterdingen" bei der Schilderung einer sehr angeregt verlaufenden Abendgesellschaft lesen wir: „Blumenkörbe dufteten in voller Pracht auf dem Tische, und der Wein schlich zwischen den Schüsseln und

Blumen umher, schüttelte seine goldnen Flügel und stellte bunte Tapeten zwischen die Welt und die Gäste." Und mit diesem reizenden Bilde wollen wir von dem fast unendlichen Gebiete der Übertragungen Abschied nehmen.

2. Satzbau

Wie die Worte zu Sätzen zusammengefügt, wie die Sätze mit einander verbunden werden, darauf beruht die Komposition, und nächst der Wortwahl der Eindruck, den der Stil macht. Ganz äußerlich zeigt es sich in der Wortstellung, von der darum die alte Rhetorik hierbei ausgegangen ist. Was das praktisch bedeutet, sieht man am besten an einigen vergleichenden Beobachtungen über andre Sprachen.

In jeder Sprache giebt die Gewohnheit des Sprechens dem einzelnen Wort als Teil des Satzes innerhalb der Konstruktion eine herkömmliche Stellung, die demnach, so drücken wir uns aus, durch die Grammatik der betreffenden Sprache bestimmt wird. Dahin gehört z. B., daß im Lateinischen das Zeitwort am Ende des Satzes zu stehen pflegt, im Französischen nicht, im Deutschen nur bei Nebensätzen, oder ferner, daß das Subjekt in allen drei Sprachen am Anfange des Satzes steht. Diese übliche Stellung kann geändert werden um eines äußern Zwecks willen, der nicht das logische Verständnis berührt, denn diesem genügt die grammatische Wortstellung. Ein Begriff soll vor dem andern mehr hervortreten, darum wird das Wort an den bedeutendern Platz gehoben. Die Aufmerksamkeit des Hörenden wird durch diese Abweichung nun unwillkürlich auf die geänderte Rangordnung geführt. Der Satz bekommt einen andern Charakter, obwohl sein Sinn logisch derselbe bleibt. Jener Zweck ist demnach durch eine von der grammatischen unterschiedne rhetorische Wortstellung ausgedrückt. Außerdem können noch kleinere Wirkungen des Wohllauts oder

einer Art von musikalischem Rhythmus auf diese Weise erzielt werden. Aber das ist nicht so wichtig, wie die Änderung in der Wertbestimmung eines Wortes durch die Stellung im Satze. Unter den drei genannten Sprachen legt der lateinischen die herkömmliche Grammatik den geringsten Zwang auf, sie kann von der rhetorischen Wortstellung den ausgedehntesten Gebrauch machen. Die Franzosen sind am beschränktesten in der „Inversion." Wenn sie trotzdem ihrer Prosa diesen vorzugsweise rhetorischen Charakter haben geben können, so geschah das mit Mitteln, über die eine Sprache gebietet, abgesehen von der Stellung des einzelnen Wortes im Satze. Die deutsche Sprache steht in der Freiheit der Wortstellung zwischen den beiden andern Sprachen in der Mitte. Die lateinische hat, unterstützt durch die Möglichkeit eines häufigern Stellungwechsels für das einzelne Wort, ferner durch die mannichfaltigere Verbindung der Satzabteilungen mittels der Bei- oder der Unterordnung, endlich durch eine Fülle von Partikeln in der Satzbildung den unvergleichlich größten Reichtum der Formen entfaltet. Sie berücksichtigt mit ihren Mitteln den logischen Ausdruck und trägt zugleich jenem rhetorischen Rechnung sowohl innerhalb der Sätze, als auch indem sie diese wieder unter einander in Verhältnis setzt, wo eine moderne Sprache eher die Partikel wegläßt und die logische Verbindung dem Nachdenken anheimstellt. So konnten die Römer nicht nur lange und wohlklingende, sondern auch völlig durchsichtige Perioden bauen, die die Neuern nicht nachahmen könnten, ohne ihrer Sprache Gewalt anzuthun, und denen sie deswegen oft das Gegenteil gegenüber stellten: abgerissene, kurze Sätze ohne Verbindung. Dies sind die beiden Enden der Satzbildung im engern Sinne.

Zusammengesetzte Sätze und Perioden sind in Abhandlungen passend. Der Rede geben sie aber immer etwas von dem Tone der Abhandlung. Wo

der also nicht paßt, dahin gehören sie auch nicht. Dagegen hat der einfache, kurze Satz mit nur einem Gedanken den Vorzug, daß er kurz und leicht zu fassen ist. Wo es auf eindringliche oder augenblickliche Wirkung abgesehen ist, hat er seinen vornehmsten Platz. Das logische Verhältnis zu seinen ähnlichen Vorgängern und Nachfolgern kann durch Partikeln ausgedrückt werden. Es kann aber auch dem Gedanken überlassen oder durch geänderte Wortstellung angedeutet werden. Dann entstehen starke rhetorische Gegensätze. Zwischen den Sätzen machen sich kleine Lücken fühlbar. Das führt zum zerhackten Stil (style coupé oder haché), der jetzt bei uns als Reaktion gegen die Periode sehr modern geworden, aber in der schriftlichen Darstellung lange nicht immer, wo er angewendet wird, wirklich am Platze ist. Er gebührt mehr der mündlichen Rede, für die die Periode nicht paßt. Aus diesem Gegensatze ergiebt sich sowohl für den Schriftsteller als für den Redner immer die Frage: soll er das Verhältnis der Gedanken, die Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen ausdrücken und wie stark? Soll er Gegensätze suchen oder Gleichartigkeit betonen? In diesem Nichtzuviel und Nichtzuwenig liegt eine große Schwierigkeit und, wenn sie überwunden wird, eine große Kunst. Die wahre Kunst wird die Form aus der Sache zu rechtfertigen suchen und außerdem im Interesse des Aufnehmenden auf Abwechslung halten. Denn die Einförmigkeit ermüdet immer, wenn auch zuzugeben ist, daß die Ermüdung durch die eine Satzbildung etwas länger aufgehalten werden kann als durch die andre.

In der Mitte zwischen diesen beiden Kompositionsarten steht eine dritte, die ihre Sätze verbindet, aber nicht die Glieder durch Über- und Unterordnung fest verschränkt, sondern sie lose aneinander reiht und sich vorzugsweise einfacher Sätze und nebenordnender Partikeln bedient. Das ist der Ton der Erzählung

oder auch ruhiger Darlegung, der volkstümliche Stil gegenüber der gelehrten Periode oder gegenüber der etwas nervösen Antithese. Die Griechen hatten dafür den schönen Ausdruck der angereihten Rede (wie bei einer Perlenschnur), und sie gaben ihr bereits die Stelle zwischen dem zerhackten und dem periodischen Stil.[28])

3. Stil und Figuren

Hiermit sind die festen Punkte gegeben für die im einzelnen natürlich sehr mannichfaltigen Unterschiede der Satzbildung und Satzverbindung. Aber zum Stil gehört noch mehr. Die alten Rhetoren nannten das Schmuck der Rede. Wir möchten die Bezeichnung nicht beibehalten, weil sich darin eine vom Sinne der Sache unabhängige Äußerlichkeit, die dann mit Recht Verdacht erweckt hat, kund zu thun scheint. Es soll doch dem Sinne seinen Ausdruck geben helfen und verhilft entschieden dem Stil mit zu seinem Charakter, wodurch uns dann verschiedne Arten des Stils zum Bewußtsein kommen. Es hat aber seinen Sitz nicht in dem einzelnen Worte, sondern in dem Verhältnis mehrerer Worte zu einander, erscheint äußerlich als Satzbestandteil oder als ganzer Satz, verändert auch, z. B. als sogenannte Figur, häufig die äußere Erscheinung des Satzes, kann also als weiteres Hilfsmittel zur Stilbildung nur im Zusammenhange des Satzgefüges verstanden werden.

Wir gehen von einer einzelnen auffallenden Erscheinung aus. Wer der neuern Entwicklung unsrer Sprache gefolgt ist, wird die Beobachtung gemacht haben, daß nicht nur im feierlichen Buchstil, sondern auch in einfacher Geschäftsprosa und sogar in öffentlicher Rede der substantivische Ausdruck anstatt des verbalen, prädikativen oder satzartigen (S. 204) überhand nimmt. Er ist viel kürzer, indem er ein Substantiv für ein ganzes Satzgefüge nehmen und ein andres

Substantiv als Stellvertreter eines zweiten Satzes davon abhängen lassen kann. Und er scheint dabei sogar noch präziser zu sein, weil ein Substantiv, namentlich ein solches der Thätigkeit, mit seiner Endung für unser Ohr einen besonders vollen Klang hat. Man höre z. B.: „Die Anstellung einer solchen Untersuchung über die mögliche oder wahrscheinliche Vorgeschichte der jetzt bestehenden Welt ist also von seiten der Wissenschaft keine Spekulation, sondern eine Frage über die Grenzen ihrer Methoden und die Tragweite der zur Zeit gefundnen Gesetze." Dieser Satz ist ungesucht den „populären wissenschaftlichen Vorträgen" von Helmholtz, einem der ohne Zweifel am besten schreibenden modernen Naturforscher, entnommen. Die sieben gesperrt gedruckten Hauptwörter lassen sich nicht nur ohne Zwang durch verbale Ausdrucksweise ersetzen, sondern es wird der Satz, vollends in einem gesprochnen Vortrage, dadurch sogar noch leichter faßbar. Denn in der That ist der substantivische Ausdruck viel weniger deutlich, als man meint. Und am besten drückt den Gedanken der Satz aus, der den Vorgang sinnlich vergegenwärtigt. Das wird klar, wenn man daran denkt, wie unpoetisch jene substantivische Ausdrucksweise ist. Sie hat dagegen etwas rhetorisches, aber nur im Klange, weswegen sie leicht als Bombast wirkt, denn sie ist abstrakt und ruft nicht so leicht die sinnliche Vorstellung wach, wie die andre. Es liegt auf der Hand, welche stilbildende Bedeutung in diesem einen sprachlichen Ausdrucksmittel gegeben ist.

Wir reihen hieran einige Beobachtungen über die Gesamthaltung der Rede, die auf ähnlichen Erscheinungen beruht.

Die Alten unterscheiden, zunächst freilich für die Zwecke ihrer gesprochnen Rede, einen hohen Prunkstil und einen Stil des „einfachen Mannes." In der

Wortwahl würde sich der eine dem Ausdrucke der Poesie, der andre der Sprechweise des täglichen Lebens annähern. Im Satzgefüge hätten wir dort mehr Periode, hier mehr kurze, einfache Sätze zu suchen (S. 216). Dazwischen liegen allerlei mittlere Stufen. Praktisch wird sich die Anwendung solcher Stilarten in unsrer eignen Sprache und für die moderne Zeit so gestalten, daß innerhalb derselben Abhandlung oder Rede nach dem jedesmal behandelten Gegenstande, nach der Wirkung, die durch die Sache beabsichtigt wird, und nach den Erwartungen des Publikums ein Wechsel dieser sogenannten Stile eintritt. Weil aber überhaupt für die Form, wenn sie nicht zum bloßen Formelwerk werden soll, der Inhalt und sein praktischer Zweck maßgebend sein muß, so empfiehlt es sich, die Prosa auch unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten und etwa nach drei großen Gruppen zu sondern. Die erste würde didaktisch sein und die meisten eigentlichen Abhandlungen umfassen. Sie verfolgt einen bestimmten Zweck und arbeitet wenigstens mit Ausdrucksmitteln, die sich nicht an die Phantasie richten. In die zweite gehört alles Erzählende, Geschichte sowohl wie Roman. Sie nimmt die Phantasie mehr in Anspruch. Noch mehr aber die dritte, die beschreibende Darstellung, die ganz auf Veranschaulichung ausgeht. Zu ihr gehört ein großer Teil der rednerischen Litteratur, oder, wie man auch sagen kann, die mündliche Rede bedient sich an vielen Stellen dieser echten beschreibenden Kunst, wie an andern wieder jener didaktischen Vortragsweise oder seltner der erzählenden. Das ist nur ein Versuch, die Aufgaben der Prosa anders zu ordnen. Das Lebendige läßt sich eben nicht in ganz feste Formen einschließen.

Die Alten unterscheiden ferner, zunächst ebenfalls wieder im Anschluß an die gesprochne Rede, zwischen Ethos und Pathos. Ist das für uns noch von Be-

deutung? Jenes will die Gesamthaltung einer Schrift bezeichnen, entsprechend der Naturanlage und dem Charakter eines Menschen, seiner ganzen Erscheinung, seiner Art sich zu geben. So drückt sich ein Mann aus dem Volke aus, anders ein Gebildeter! Soldaten sprechen anders als Diplomaten, und meistens werden Frauen auch eine andre Ausdrucksweise haben als Männer sogar auf derselben Bildungsstufe. Lysias schrieb einst den Leuten die Reden, wie sie für ihren Stand paßten, und in Goethes Erzählungen, Romanen und den mehr bürgerlichen Dramen sprechen die Menschen der verschiednen Klassen durchaus, wie es ihnen zukommt. Wenn man hingegen diese Kunst, den Menschen in seinem individuellen Wesen deutlich zu charakterisieren und in dem, was er spricht, von andern seinesgleichen zu unterscheiden, bei Schiller auch in den Prosadramen, nicht nur in den hochtönenden Versen, oft vermißt, so urteilt man nicht unbillig. Denn Welt- und Menschenkenntnis war nicht Schillers Stärke. Dafür findet sich bei ihm ein über die tägliche und übliche Redeweise erhabner erregter Ausdruck, der sich durch bestimmte Veranlassungen noch mehr leidenschaftlich steigern kann, und der dann Menschen, die den gleichen Einwirkungen ausgesetzt sind, trotz verschiedner Charakteranlage doch in diesem augenblicklichen Ausdruck ihrer Empfindungen einander sehr ähnlich macht. Diesen durch vorübergehende Motive bestimmten Ausdruck nannten die Alten Pathos. Bei Schiller nennen wir es ja ebenso, und wenn wir uns seine Entstehung in Schillers Dramen verständlich gemacht haben, so werden wir es in seiner erzählenden und abhandelnden Prosa in ganz begreiflicher Weise weiter angewendet und entwickelt finden (S. 156). Wie die leidenschaftliche Erregung vorübergehend den persönlichen Grundzug eines Wesens oft ganz zurücktreten läßt, so wird im Stil das Pathos, wenn es zu sehr die

Gesamthaltung ergreift, weniger glaublich. Darum wirkt andauernd pathetischer Ton schließlich als Phrase. Dieser Ton ist auch leicht nachzuahmen, während ein Schriftsteller, wenn er jene „ethische" oder Charaktersprache hat, uns sofort nahe tritt, und wir seine Ausdrucksmittel gar nicht mehr wie ein ab- oder anzulegendes Gewand ansehen können. Das Pathos scheint manchmal auf einer eindringlichen Beobachtung der Natur zu beruhen, aber es scheint nur so, weil es seinen Gegenstand in Augenblicksbeleuchtung setzt. Das „Ethos" im Stil kann die warmen, lebhaften Regungen des Gemüts ganz entbehren und dennoch das auf die Dauer Anziehende einer sich klar äußernden Persönlichkeit haben. Man beachte z. B., wie sich Samuel Johnson Drydens Prosa deutlich macht. Dryden fehlt die „Liebe des goldnen Zeitalters," die nur an den Gegenstand denkt. Pathetisch und „natürlich einfach" zu werden, fällt ihm schwer, wo er es zu müssen glaubt, hat er „falschen Glanz." Er kann besser mit Sätzen sprechen als in Bildern, besser neu und überraschend, als im Herzen schlummernde Gedanken wecken. Aber dennoch — „jedes Wort scheint ihm zufällig zu entfallen und trotzdem an seinen richtigen Platz gekommen zu sein. Nichts ist kalt oder matt, das Ganze luftig, durchgeistigt, kräftig, was klein ist, heiter, was groß, prächtig." Er ist „immer verschieden und doch er selbst," darum nicht nachzuahmen, weil er keine Lieblingswendungen hat.

Die rhetorische Unterscheidung der Alten, von der wir ausgingen, ist also doch nicht so unpraktisch. Jede Schrift soll als Grundlage eine gewisse Stimmung des Ausdrucks haben. Steigerung über dieses Grundmaß muß durch augenblickliche Erregung begründet sein und darf nicht dauern, sonst ist sie fehlerhaft.

Zu diesem Gesamteindruck sowohl wie zu der vorübergehend eintretenden und auf einzelnen Stellen

beruhenden Wirkung eines Werkes tragen vor allem bei die äußerlich in den Bereich der Satzbildung gehörenden Redewendungen, die die alten Kunstlehrer Figuren nannten. Sie unterschieden Wortfiguren und Sinnfiguren. Jene machen sich formell durch eine von der gewöhnlichen abweichende Stellung einzelner Worte kenntlich. Diese können auch auf ganz andre Weise gegeben werden und behalten doch immer für die Sache die gleiche Bedeutung, wie die Anspielung, die Ironie, die Invektive, der Witz. Unter den Wortfiguren begegneten wir früher den sogenannten schmückenden des Gorgias (S. 16), sahen aber bereits, daß sie der Rede nicht nur Schmuck, sondern auch Leben und Haltung geben. Und das kann man von allen Figuren sagen. Auf ihnen beruht, wie bereits bemerkt, zum großen Teil Ethos und Pathos des Ausdrucks.

Das scheint alles dürre Schulgelehrsamkeit! In gewissem Sinne und besonders im Detail angewandt, ja. Keiner wird wirklich die Figuren nach der Regel bilden, um seiner Schrift oder seiner Rede damit etwas gutes anzuthun. Es sind natürliche, allen Menschen gemeinsame Regungen des Empfindens oder des Denkens, die in der Sprache einen gleichmäßigen Ausdruck gefunden haben, und diese Konvenienz ist von der Theorie beobachtet und gesammelt worden, nicht willkürlich dekretiert. So wie uns jede gute Regel den Überblick über eine Mannichfaltigkeit von Erscheinungen erleichtert, so werden wir auch diese Beobachtungen der alten Rhetoren nützen können, ohne sie im einzelnen pedantisch zu befolgen.

Thomas Carlyle ist von Haus aus ein grundsätzlicher Gegner der „dreimal verfluchten" Rhetorik, wie er sie in Anlehnung an eine dem Demosthenes beigelegte Anekdote öfter bezeichnet. Als er in seinen mittlern Jahren die Reden Cromwells bearbeitete,

wurde er auf eine Gewohnheit des naturwüchsigen Mannes aufmerksam, nämlich auf die, daß er auf einen Begriff, der in seinen Gedanken besonders wichtig war, gleichsam zurückdenkend und einen Ausgangspunkt für etwas neues suchend, mit denselben oder doch ähnlichen Worten zurückkam und ihn so auch, weil das alles so natürlich nachlässig klingt, seinen Zuhörern ganz besonders eindringlich auf die Seele legte. Carlyle kann uns das doch nicht besser erklären, als daß es Iteration sei, und er nimmt damit den Ausdruck seiner antiken Widersacher, der Rhetoren, als einfachstes Mittel zur Verständigung wieder auf. Um nun nur bei dieser einen „Figur" stehen zu bleiben, — Carlyle selbst giebt uns an vielen Stellen seiner Schriften Beispiele von einer unfehlbaren komischen Wirkung, die diese Wiederholung bei unverdrossener Anwendung schließlich erzielt. So hatte Friedrich der Große das Ansinnen, in seiner Verlegenheit eigenhändig an die Pompadour zu schreiben, einst mit einem stolzen Je ne la connais pas abgelehnt. Das unbesonnene Wort bringt dann Carlyle in der Geschichte Friedrichs wiederholt, da wo er in den höchsten Nöten seines Helden auf die Pompadour geführt wird, gleichsam nur als Vermerk zu ihrer Person, wobei er dem Leser überläßt, zu entscheiden, ob es nicht doch besser ungesprochen geblieben wäre. Nimmt man dazu die Iteration als Ausdruck der leidenschaftlichsten Erregung bei Dante, wo Petrus an der Pforte des Paradieses durch dreimaliges Ausrufen desselben Wortes kundgiebt,[29]) daß sein Thron in Gottes Augen als leer gelte, obwohl Bonifaz VIII. ihn einnimmt, und stellt man dazu endlich die Wiederholung in etwas andrer Weise, nämlich im Anfange von Satzgliedern, die dadurch ganz gleich gemacht werden, durch die sogenannte Anapher, die Lieblingsfigur der Kanzelredner, die

sich, während sie sich ihrer ohne Nachdenken bedienen, mit Ruhe auf das folgende besinnen können, — so haben wir an dem Beispiele einer einzigen Figur den Wert des antiken Fachwerks hinlänglich gezeigt.

Jeder weiß ferner, wenn er darüber nachdenken will, wie peinlich es ihm manchmal werden kann, eine Sache zu erwähnen, die vorzubringen es ihn doch drängt; wie es die Leser oder Zuhörer ermüden muß, nach so vielem anderm gleichartigem nun auch dieses noch vorgetragen zu bekommen. Und doch könnte jemand nachher denken: „hat er denn das nicht gewußt oder vergessen?" Die antike Rhetorik hilft über diese alltägliche Verlegenheit hinweg mit einem Worte: praeteritio. Das ist wieder eine Figur: die „Übergehung." Sie deutet an, was jemand nicht ausführen will, ohne es doch ganz seinen Lesern oder Zuhörern zu erlassen. Sie stellt manchmal durch die grammatische Negation ausdrücklich in Abrede, was sie doch ausspricht, die Erwähnung. Die trivialste Form ist bekanntlich: „ich will nicht davon reden, daß u. s. w." Eine andre Figur heißt die Verbesserung, die Selbstkorrektur (correctio). Sie verhilft zunächst als Kunstmittel dem Redner unter anderm mit zu dem Scheine des Improvisierens, wenn er ihn erstrebt. Aber kann sich nicht auch wirklich jemand an den Fall erinnern, wo er nur in dieser Form einer Selbstverbesserung etwas hat ausdrücken dürfen, was ihm sonst, wenn es geredet war, nicht ohne unberechenbare Äußerungen des Mißfallens seiner Zuhörer hingegangen wäre? Es nimmt jemand einen starken Ausdruck gewissermaßen zurück, indem er ihn durch einen schwächern ersetzt oder indem er eine die Wirkung ermäßigende Erklärung oder Umschreibung darauf folgen läßt. Häufiger aber noch bereitet diese Figur dem Redner umgekehrt den Übergang vom schwächern zum stärkern. Die einfachste Form geben Wendungen,

wie: „wozu soll ichs verschweigen," „warum nicht offen sein" und ähnliches. So kann eine Figur, mit Bewußtsein angewandt, einen keineswegs bloß albernen, äußerlichen Zweck verfolgen.

Sehr geistreich hat man auch einmal in dem Popeschen Kreise die Lehre der Alten von den Figuren ins Scherzhafte gezogen und zu journalistischer Polemik benutzt. Die Abhandlung: „Über das Platte oder die Kunst des Niedrigen in der Poesie" erschien zuerst 1727 in einem von Pope herausgegebnen Sammelbande. Swift hat jedenfalls bedeutenden Anteil daran, vielleicht auch noch Arbuthnot. Es wird in Erinnerung an den Titel eines griechischen Traktats über das Erhabne (S. 65) gezeigt, wie man aus gewissen englischen Schriftstellern ein Regelbuch für das Platte zusammenstellen könnte. Eine Anleitung also für schlechte Skribenten, durchgeführt an Grammatik, Tropen, Figuren! Es soll ein Büreau errichtet werden, durch das der Schriftsteller alle Sprachmittel einzeln beziehen kann, jedes von einem Spezialisten, der nur dieses produziert, aber dafür auch Meister darin ist. Aristoteles schreibt beispielsweise vornehmen jungen Leuten die Neigung zu übertriebnen Redewendungen zu. Die Rhetorik nennt das als Figur Hyperbel. So bezieht das Büreau unter den Figuren die Umschreibung von Landpächtern, das Sprichwort von alten Klubherren, die Ellipse von Ministern und Diplomaten, die Litotes von Damen, die Wiederholung von Ausrufern u. s. w. — Das sind Scherze. Aber man darf doch sagen, es ist Geist der Alten, ein kühler, kritischer Geist zwar, wie später bei Samuel Johnson, der aber oft der modernen Zeit manche nützliche Wahrheit gesagt hat. Daß man das Buch nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch noch immer mit einigem Nutzen lesen kann, entging Lichtenberg nicht. Er stellte es sehr hoch.

Schon Gottsched hatte es durch seinen Schüler Schwabe übersetzen lassen. Das Ganze ist humoristisch gemeint, und Swift ist ein Humorist allerersten Ranges. Wir aber wollen uns dabei und auch bei dem Ernsthaften der Figuren nun nicht mehr aufhalten. Alles Wissenswerte darüber findet man am bequemsten in dem Anhange einer bessern ausführlichen lateinischen Grammatik.

4. Andre Darstellungsmittel

Beschreibung und Erzählung sind im ganzen anschaulicher als Belehrung, denn sie nehmen die Phantasie mehr in Anspruch. Vermittels der Form der Erzählung kann man sich oft einem bereits entlegnen Gegenstande gewissermaßen auf sehr kurzen Abstand nähern und so für ihn bei dem Leser ein der wirklichen Anschauung vergleichbares, lebhaftes Interesse erwecken. Diese Methode verstehen vor allem die Engländer meisterhaft zu handhaben. Anstatt des einförmigen Lehrstils werden Wendungen aus Berichten von Zeitgenossen über Personen oder auch Zeitstimmungen und Äußerungen über Ereignisse ohne weiteres in die Auseinandersetzung eingefügt. Wir sehen gewissermaßen an einer Reihe von Übergangsstationen vorbei bis zu dem betreffenden Punkte hin und werden überzeugt, daß das so gewesen oder sich so zugetragen habe. Die Geschichtsdarstellungen, die biographischen und litteraturgeschichtlichen Werke der Engländer sind viel konkreter, und das beruht nun eben nicht auf der Art zu sehen, sondern auf einer bewährten Kunst der Darstellung. Macaulay hat diese Kunst hauptsächlich bei uns in weitern Kreisen bekannt gemacht. Aber sie ist viel älter. Musterhaft scheint mir dafür Samuel Johnsons Leben Miltons. Im kleinen kann ähnliches jeder von uns an dem rednerischen Wert einer Anekdote in einer

abstrakten Auseinandersetzung wahrnehmen. Aber dort bei den Engländern ist es durchgeführt und zum Stil erhoben.

Daß die Abwechslung der Anschaulichkeit zu gute kommt, rührt ja daher, daß der Empfangende bei dem einen von dem andern sich gleichsam erholt. Darum finden wir, daß in einer Erzählung oder einer Beschreibung unter vielen einzelnen Dingen der Stil von Zeit zu Zeit sich wieder zum Sententiösen wendet. Das eigentliche Sprichwort gilt für gewöhnlich. Es giebt allerdings der Rede leicht einen niedrigen Charakter. Dafür bieten sich dann oft, in dem gleichen Sinne, allgemeine Sätze, Maximen dar. In ihnen sammeln sich Einzeleindrücke, oder es laufen Fäden zusammen, die von da aus weiter geführt werden, um sich aufs neue zu zerteilen. Das scheint Natur, beruht auf Stimmung, aber auch auf mehr oder weniger Nachdenken, ist also doch Kunst. Über den rednerischen Wert solcher allgemeinen Sätze ist eine Bemerkung zu machen, die schon auf ganz alter Beobachtung beruht. Sie können nämlich, praktisch genommen, manchmal das Gegenteil bedeuten! Das haben zuerst die athenischen Sophisten erkannt und als Kunst geübt. Darnach hat es mancher wieder ausgesprochen. Maximen haben oft entgegengesetzte Anwendung, sagt Condillac, und Lichtenberg drückt das in einem früher berührten Aufsatze (S. 211) so aus: „Die Sprichwörter leben in ewigem Kriege, wie alle Regeln, die nicht der Untersuchungsgeist, sondern die Laune giebt.“

Das gilt für die meisten Gemeinplätze in Reden, manchmal eine gefährliche Kunst! Die Sache ist für das Nachdenken sehr einfach. Auch Frauen neigen im Leben sehr zu allgemeinen Sätzen. Sie meinen aber immer damit etwas ganz bestimmtes und gewiß nicht immer dasselbe.

Es ließen sich noch manche Bemerkungen über den Stil hier anschließen. Aber als Beispiel und Anlaß zu weitern Beobachtungen mag das Gesagte genügen. Ein Lehrgebäude sollte ja nicht entworfen werden. Einiges von dem hier Bemerkten weist schon auf den Vortrag der Rede hin, mit dem sich der folgende Abschnitt zu beschäftigen hat.

3

Vom Unterschiede geschriebner und gesprochner Rede

Der vierte und der fünfte Teil der rednerischen Aufgabe nach der Lehre der Alten, das Memorieren und das Vortragen, beziehen sich nur auf die wirklich gehaltene Rede. Wie begreiflich, sind diese beiden Teile der Aufgabe schon dort viel weniger tief gefaßt und den ersten dreien nicht ebenbürtig geachtet worden. Die Theorie läuft in eine Anzahl einzelner, äußerlicher Vorschriften aus. Für uns, die wir noch etwas mehr geben möchten, als solche praktische Anleitung, vertieft sich die Aufgabe zu einem Versuch, uns einige wichtige Unterschiede des schriftlichen und des mündlichen Ausdrucks klar zu machen.

Die Griechen gingen, wie wir öfter zu bemerken Gelegenheit hatten, entsprechend ihren Lebensverhältnissen und der Entwicklung ihrer Prosa bei ihrer Theorie von der gesprochnen Rede aus. Bei den Neuern ist eine positive Theorie dieser Rede als Kunstform niemals erschöpfend entwickelt worden. Wir versuchen es nun, die einzelnen Bemerkungen der besten Beobachter zu einem Bilde zusammenzustellen, das dann auch wohl in Ermanglung eines bessern für den praktischen Zweck zur Aufgabe eines Vorbildes etwas beitragen möchte.

Rousseau läßt in der Neuen Heloise seine Klara das Urteil aussprechen: „Der Franzose bemüht sich zu schreiben, wie er spricht; diese Genfer aber sprechen gerade so, als ob sie Schreibübungen machen müßten.“ — „Sprechen wie ein Buch,“ sagt gleichzeitig d'Alembert in der Encyklopädie, „ist ein schlechtes Lob. Denn das heißt affektierter Stil. Besser wäre noch der umgekehrte Fall, selbst wenn dann der Schriftsteller einige Fehler machen sollte.“ — Das scheint die allgemeine Meinung der maßgebenden französischen Kunstrichter dieser Zeit zu sein, trotz des großen Werts, den sie immer auf die Korrektheit des Ausdrucks legten. Meint doch sogar Condillac, Mangel an Korrektheit wäre noch eher zu ertragen als Mangel an Charakter. Den Gegensatz von Schreiben und Lesen auf der einen Seite und Sprechen und Hören auf der andern drückte der berühmte Fox sehr treffend so aus, daß er, wenn er sich nach einer im Druck erschienenen Parlamentsrede erkundigte, zu sagen pflegte: „Liest sie sich gut? — Dann war es eine schlechte Rede!“ Eine bestimmtere Richtung giebt dem Problem eine Bemerkung Lichtenbergs. Anknüpfend an ein Bild Rousseaus, der den Accent die Seele der Rede nennt, bemerkt er, weil der Accent in der Schrift wegfalle, so müsse hier die Wendung anzeigen, wohin der Ton gehört, und „dieses ist es, was die Rede im gemeinen Leben vom Brief unterscheidet, und was auch eine bloß gedruckte Rede von derjenigen unterscheiden sollte, die man wirklich hält.“ Bei der Erwähnung des Briefes hat Lichtenberg an die buchmäßige Feierlichkeit der steifen Leute gedacht (S. 116), keineswegs an die leichte Grazie, die ja gerade in dieser Schreibart die Franzosen entwickelt hatten. Die „Wendung“ fällt aber in den Bereich der Satzbildung, und der Satz erhält seinen Charakter durch die Stellung der Worte.

Das Hauptkennzeichen der gesprochnen Rede

liegt also in der Satzbildung. Wenn es eine wirkliche Rede ist und nicht nur eine Abhandlung in Form eines Vortrags, so ist ihr die Periode zuwider und der kurze Satz angemessen (S. 216). Unter den sogenannten Figuren finden wir besonders häufig solche, die die Rede lebhaft machen und die an das Zufällige des Gesprächs erinnern: die Frage, den Zweifel, wovon zuerst zu sprechen sei, vollends aber das Abbrechen der Konstruktion und die Verschweigung eines Teils der Rede, — was in der schriftlichen Darstellung so gut wie nie gestattet ist, sich in einer wirklich frei gehaltenen Rede aber ganz von selbst einstellt. Also das Buchartige ist zu vermeiden, das Gesprächartige aufzusuchen, beides natürlich mit Takt.

Beredsamkeit, sagt Condillac, malt. Der Maler rechnet mit auf den Standpunkt des Beschauers, auf eine gewisse Entfernung. Auch der Zuhörer steht dem Redner nicht so nahe, wie der Leser seinem Buche. Er verträgt etwas übertriebnen Ausdruck, er will kleine Unregelmäßigkeiten, er will deutlich betonte Übergänge. Beim Lesen wäre uns das zu nahe. Für den Druck müßte es darum etwas abgeschwächt werden. — Die Charakterisierung ist treffend, das Bild von der Entfernung des Zuhörers freilich weniger glücklich. Eher dürfte man, wenn man nach einer Motivierung suchte, sagen: das schnell vorüberrauschende Wort oder die Stimmung des Zuhörers unter vielen seinesgleichen oder beides zusammen erklärt es, warum der Redner stärker auftragen kann.

Die Rede sollte ihrem Ideal nach völlig improvisiert sein, kann es aber in Wirklichkeit doch nicht sein. Wie weit darf sie nun diesen Schein behaupten, ohne unwahr zu werden? Der allgemeine Stil der Rede, den wir eben betrachteten, in seinem Unterschiede vom Buchstil, beruht ja, im Grunde genommen, schon auf der angenommnen Voraussetzung, als sei

die Rede unvorbereitet und nicht ein Ergebnis des Studiums. Es fragt sich, darf die Fiktion weiter gehen? Mit andern Worten, bis zu welchem Punkte hat die Vorbereitung zu gehen, und von welchem an muß eine Rede unvorbereitet sein? Das führt uns auf das Memorieren.

Wissenschaftliche Abhandlungen werden bekanntlich „gelesen.“ Auch Lehrvorträge werden, wie man weiß, gewöhnlich wenigstens nach einem Konzept gehalten. Wer sie völlig frei hält, begegnet vielleicht bei seinen Zuhörern, denen es auf eine genaue Kenntnis der Sache ankommt, eher der Vorstellung, als lege er auf die unterhaltende Form mehr Wert, als im Interesse der sachlichen Belehrung und der Zuverlässigkeit seiner Mitteilungen liegen könnte. Solchen Mitteilungen stehen nun nahe die Reden vor einem weitern, gemischten Zuhörerkreise, insofern sie ein bestimmtes sachliches Thema behandeln und neben der Unterhaltung noch den Zweck einer gewissen Belehrung verfolgen. Das große Publikum will dergleichen „frei“ gesprochen haben und hebt das gewandte, schöne Reden gewöhnlich als Hauptvorzug hervor. Ich habe, abgesehen von meinen eignen Eindrücken, wenn ich solche Vorträge hörte, gefunden, daß gebildete Zuhörer durch ein Konzept in der Hand des Redners sich im Aufnehmen des Gesprochnen nicht beengt fühlen, daß überhaupt bei Reden jeder Art, wobei es noch auf einen sachlichen Inhalt ankommt, wenigstens ein Notizenzettel den Eindruck einer gesprochnen Rede nicht im mindesten beeinträchtigt, im Gegenteil das Vertrauen in die Sachlichkeit des Vorgetragnen und in den Ernst des Sprechenden eher noch erhöht. Wem also ein solches Hilfsmittel seine Aufgabe erleichtert, der sollte nicht darauf verzichten.

Bei dieser Art des Vortrags ist bereits ein wörtliches Memorieren einer vorher aufgeschriebnen Rede ausgeschlossen, und damit sind wir bei der Rede angelangt, die als frei gehalten wenigstens angesehen werden will. Wir wollen uns nun die praktisch vorkommenden Fälle, also die in Wirklichkeit heute noch gehaltenen Arten von Reden kurz vergegenwärtigen.

Ich habe in meinem Leben sehr viele Predigten in den verschiedensten Teilen Deutschlands in der Stadt und auf dem Lande gehört und für meine Person nicht den Eindruck gewonnen, als ob die geistliche Rede gegenwärtig besonders hoch stände. Man kann verschiedne Formen unterscheiden. Die im Range geringste und zugleich verbreitetste Art ist die übermäßig wortreiche Predigt, die sich namentlich auch der Schmuckmittel moderner Sprache und weltlicher Beredsamkeit bedient, einen streng gebildeten Geschmack vermissen läßt und für einen etwas kritischen Beurteiler an den nicht völlig ausgereiften Aufsatzstil erinnert. Diese Predigten, die gut memoriert zu sein pflegen und wie auswendig gelernt erscheinen, machen auf gebildete Zuhörer, für die sie doch wohl berechnet sind, gar keinen Eindruck, und der einfache Mann aus dem Volke hat daran doch auch nicht das, was eine Predigt ihm sein soll. — Eine zweite, viel einfachere Art hält sich zunächst im allgemeinen an die schlichte Satzbildung der Bibelübersetzung. Wenn sie nicht, was ja auch vorkommt, mit vielen fertigen Bibelstellen überall um sich wirft und so, nur auf andre Weise wie die erste Art, wieder phraseologisch wird, wenn sie einem eignen Gedankengange mit natürlichen, einfachen und kurzen Sätzen folgt, so kann sie sich die Vorteile einer überzeugenden und zu Herzen gehenden gesprochnen Rede zu eigen machen, ist also zweckmäßig und gut. Die Gefahr des Auswendiglernens wird vermieden, und die sich von

selbst einstellenden kleinen Mängel des gesprochnen Wortes werden niemals störend empfunden und erhöhen den Eindruck des Natürlichen. — Feiner gebildete, vor allem auch verstandesmäßig gerichtete und didaktisch begabte Naturen werden drittens die geistliche Rede nach ihrem Gedankengehalt vertiefen und verfeinern. Sie sind auch in der Form noch moderner und weltlicher als die der zweiten Art. Sie scheinen für die Gebildeten zu sprechen und nicht für das einfache Volk. Das sind vor allem zunächst einzelne Prediger der größern Städte. Aber auch auf dem Lande kommt diese Art der Rede vor, und sie läßt sich auch für den einfachen Zuhörer eindringlich machen. Sie beruht auf persönlicher Begabung oder Neigung und hat selbst bei dem ruhigsten Vortrage etwas ungemein lebendiges. Auswendig gelernte Predigten dieser Art erinnere ich mich nicht gehört zu haben, und das ist bezeichnend für ihren innern Wert. — Endlich habe ich auch einzelne vollendete geistliche Redner gehört. Als erster in der hohen feierlichen Rede erschien mir Kögel. Man sagt, daß er seine Reden genau auszuarbeiten pflegte. Sie waren dann jedenfalls vortrefflich memoriert, und obwohl sie sich auch gedruckt gut lesen, waren es doch — trotz Fox (S. 230) — in der Wirkung auf den Zuhörer gute Reden. In der volkstümlichen geistlichen Rede aber habe ich keinen größern Meister als Stöcker gehört.

Die geistliche Rede ist also, als Kunstrede betrachtet, sicherlich noch lebensfähig. In Ländern französischer Zunge und bei den Fastenpredigern in den italienischen Städten begegnet man ihr sehr häufig. Daß sie bei uns so selten ist, kommt vielleicht daher, daß man bei der sonstigen Belastung des evangelischen Pfarramts auf die Form der Predigten keinen solchen Wert mehr legen zu müssen glaubt.

Die Advokatenrede wendet sich an gelehrte

Richter und, wenn sie vor dem Schwurgericht gehalten wird, so gut wie ganz an die Geschwornen. Die Richter in Deutschland sind sehr schlechte Zuhörer. Der Advokat hat da am wenigsten Anlaß, schön zu reden. Für diese Mühe würde er kein Verständnis finden. Man sagt also, es komme für ihn alles auf Sachbeherrschung an. Wenn er nun aber nach dieser Seite seine Aufgabe besonders gut gemacht zu haben meint, so hat er vielleicht gerade mit seiner Eindringlichkeit sich erst recht geschadet, da der Richter sich sein Urteil schon nach der Beweisaufnahme gebildet hat und es unangenehm empfinden wird, wenn jemand dann noch klüger sein will als er. Die Hauptsache wäre also hier ein äußerst behutsames, vielleicht durch etwas Psychologie unterstütztes Manöverieren auf einen gegebnen Zweck hin. Da hat dann die Kunstrede freilich ein Ende, und es fängt eine Wissenschaft an, die hier eine ganze Reihe einzelner nützlicher Vorschriften und Winke für den Redner aufstellen kann, mit denen wir uns aber nicht näher beschäftigen wollen. Die Schwurgerichtsrede kann, bei der Beschaffenheit ihrer Zuhörer, Eigenschaften der Kunstrede in Anspruch nehmen. Sie thut es in der Regel nicht, aus vielen Gründen, unter denen ein sehr wichtiger der sein möchte, daß für die meisten Anwälte im Verhältnis zu ihrer ganzen sonstigen Thätigkeit diese Gelegenheit viel zu selten und nebensächlich erscheint. Nun könnten ja besonders wichtige und interessante Prozesse, geführt von Spezialisten, deren es geben wird, auch zu höhern Leistungen in der Kunst führen. Aber die Fälle sind nicht häufig, das Interesse an dieser Kunst ist zu gering, der momentane sachliche Gesichtspunkt steht zu sehr im Vordergrunde, um die Kunst da aufkommen zu lassen, wo sie nicht durch das allgemeine Herkommen und unsre Durchschnittsgewöhnung von selbst hervorgerufen wird.

Vornehmer und dem Anschein nach kunstmäßigem

Charakter zugänglicher ist die Parlamentsrede. Sie ist bekanntlich bei uns in Deutschland sehr jung, und merkwürdigerweise hat sich mit der zunehmenden politischen Bedeutung des parlamentarischen Lebens die Bedeutung der Rede geradezu vermindert. Da die Kommissionsverhandlungen gewöhnlich schon für die Entscheidung maßgebend sind, so bedeuten die Reden für das Plenum aktuell kaum noch viel und entbehren des Vorzugs der Spannung. Die Lage, von der aus gesprochen werden muß, verändert sich zu schnell, um viel Vorbereitungen zu ermöglichen. Zu der Ausführlichkeit, die ein großes Förderungsmittel für die Kunstrede ist (S. 91), hat man bei dem Drängen der Geschäfte und bei der feststehenden Rednerliste keine Zeit. Geduld und Interesse der Zuhörer wirken aber auf die Stimmung der Redner. Also das Geschäftsmäßige, um es mit einem Wort auszudrücken, überwiegt durchaus in der jetzigen Parlamentsrede. Vielleicht spricht noch jemand für die Zeitung oder für seine Wähler draußen einmal besonders „schön." Ist es nicht eigentlich so, daß im Reichstage und im preußischen Abgeordnetenhause die meisten interessanten und guten Reden vom Regierungstische kommen, während sogar die Reden der Parlamentsvirtuosen oft langweilig sind? Und wie geht das zu?

Die Regierungsvertreter arbeiten noch oft mit teilweise neuem Material und verfügen deswegen auch über neue Gesichtspunkte. Sie müssen sich ferner besonders gut vorbereiten und dürfen nie ihre Aufgabe leicht nehmen. Es übernehmen aber auch selten unter ihnen solche die Aufgabe, die ihr nicht gewachsen sind, und wenn sie sie übernommen haben und darin bleiben, so wachsen sie darin. Das hat man an vielen preußischen Ministern gesehen, am hervorragendsten an dem Kriegsminister von Roon, der schon nach kurzer Amtsthätigkeit in der Konfliktszeit einer der besten Redner des Abge-

ordnetenhauses war. Damals hatten die Reden überhaupt noch ein größeres Interesse, und auch auf die Form wurde von einzelnen Abgeordneten, z. B. von Waldeck und Sybel, Wert gelegt. Bei andern lag die Bedeutung ihrer Rede in der ganz besondern Anlage der Persönlichkeit. So war etwas später Windthorsts Ausdrucksweise charakteristisch. Sie kam, abgesehen von manchen entstellenden Zuthaten des juristischen Jargons, einem Kunstwerke nahe, hatte wenigstens fast immer etwas von einer bestimmten Art an sich, einen Stil. Bismarcks große Reden sind Äußerungen einer gewaltigen Natur, denen man keine weitere Kunst wünschen möchte. Sie stehen sozusagen außerhalb aller Theorie. Bismarck ist aber auch der größte parlamentarische Redner Europas gewesen. Und doch, bemerkt richtig ein feiner Kenner dieser Dinge, fehlte ihm zum gebornen Redner wahrscheinlich mehr als den meisten seiner Hauptgegner.[30])

Abgesehen von der Volksrede, die wir übergehen wollen — ich habe nicht sehr viele gehört, die man wirklich Reden hätte nennen können, und nie eine gehalten —, giebt es in unserm jetzigen Leben zahlreiche Gelegenheiten zu kleinern Reden und Ansprachen im engern Kreise. Dergleichen tritt fast an jeden gebildeten erwachsenen Mann heran, und jeder sollte sich fähig machen, auch in dieser Hinsicht seinen Mann zu stehen.

In vielen dieser Fälle, wo es sich um die Aufgabe einer wirklichen Rede handelt, ist wörtliches Ausarbeiten und zugleich wörtliches Memorieren thatsächlich unmöglich Wo es möglich ist, in der Predigt und manchmal in der Gelegenheitsrede, geschieht es nicht zum Vorteil des Eindrucks. Wer seine Aufgabe versteht, müßte doch die Spuren der Ausarbei-

tung, wenn er seine Rede hält, zu verwischen suchen, und er würde dann doch durch allerlei kleine Kunstgriffe den Schein des Unvorbereiteten wieder hervorrufen wollen. Oder aber es gewährt jemandem das Gefühl der Sicherheit, seine Rede im Gedächtnis zu haben, wie wenn er das Konzept für den Notfall in der Tasche hätte. Aber er macht sich beim Halten frei von dieser Stütze. — Es ist also doch wohl besser, diese unwahre und unzweckmäßige Art der Vorbereitung überhaupt nicht in Anspruch zu nehmen und statt dessen soviel Zeit wie möglich auf das gründliche Durchdenken zu verwenden, das Memorieren aber, auch wenn man wörtlich niedergeschrieben hat, nie bis zum Auswendiglernen zu treiben, sondern unter allen Umständen bei der wirklichen Rede auch dem Augenblick einen Teil der Form zu überlassen. Denn nur dann wird der freie Vortrag ein glaublicher und natürlicher Vorgang. Wenn auch das aus dem Stegreif sprechen, buchstäblich genommen, bei wirklichen Reden ungewöhnlich und selbst bei bescheidneren Aufgaben nicht jedermanns Sache ist, — den Schein des improvisierten Wortes benutzt er, warum will er nicht seine ganze geistige Vorarbeit von vornherein auf diesen Weg leiten? Es ist richtiger, zweckmäßiger und, wenn man allerlei Vorurteile der Befangenheit abrechnet, nicht schwerer. Man stelle sich scharf vor die Seele, daß die Rede ihrem natürlichen Sinne nach ein einseitig verlängertes Gespräch ist, daß es uns selbst, wenn wir Zuhörer sind, angenehmer ist, jemand seine Gedanken mit einiger Mühe suchen zu sehen, als wenn er sie uns im Gefühl seiner Überlegenheit mitrailleusenartig entgegenschleudert, — und man wird nicht mehr vor seiner eignen Stimme erschrecken oder schon durch kleine Mißgriffe in Verwirrung geraten.

Jonathan Swift, der so tief wie wenige in die

geheimnisvolle Macht der menschlichen Mitteilungsgabe eingedrungen war, erinnert einmal sehr schön an diesen Unterschied zwischen dem Routinier und dem gedankenvollen Unterhalter. Gute öffentliche Redner, so ungefähr drückt er sich aus, sind selten gute Unterhalter. Die natürliche und in großen Kreisen am meisten wirkende Redegabe verfügt über geringe Erfindung und wenig Ausdrücke. Sie schwimmt auf der Oberfläche und ist darum stets schlagfertig. Gebildete Menschen aber, die den Kompaß der Sprache kennen, sprechen oft schlecht aus dem Stegreif, bis Übung sie lehrt mit ihrer Überfülle von Ausdrücken und Begriffen zu hantieren. Aber das ist von vornherein ein Vorteil für die Unterhaltung, für die jene auf Naturanlage beruhende Einzelrede unausstehlich ist. Soweit Swift. Wir werden, wenn wir auf den Vortrag kommen, sehen, wie selten sich Redner diesen Vorteil des Unterhaltungstons zu Nutze machen.

Das menschliche Gemüt, wie es nun einmal beschaffen ist, wird ganz günstig gestimmt, wenn es jemand verlegen oder sich ungeschickter benehmen sieht, als man selbst in der gleichen Lage sein möchte. Und wem die Ruhe nicht verloren geht, für den tritt oft nach einer Pause eine glückliche Lösung ein, der die bekannte Wirkung des Kontrastes zu Hilfe kommt. Auf dieser Art von Spannung beruhen sogar die besten Heiterkeitserfolge so vieler Gelegenheitsreden. Natur wirkt wieder Natur, während ein vorher überlegter Witz schon oft unter den Tisch gefallen ist. Wer auch nicht will, muß von dem Eindrucke des Natürlichen ergriffen werden. Man wird sagen: es darauf ankommen lassen, dazu gehört für den Redner eine gewisse Dreistigkeit, die doch nicht jeder hat. Aber das ist nicht richtig. Die klare Einsicht in die Aufgabe einer gesprochnen Rede, die feste Überzeugung,

daß man sich im einzelnen Moment aus einer kleinen Verlegenheit auf irgend eine Art heraushelfen wird und dann wieder freies Feld vor sich hat, und der ebenso feste Wille, etwas dem Augenblicke zu überlassen, helfen die Hindernisse der falschen Befangenheit hinwegräumen. Und auf solcher Grundlage findet jeder bei jedem Grade von Begabung nach einigen Versuchen die seinem Wesen entsprechende und darum richtige Art, sich auszudrücken. Viele unter den Vorschriften, die sich auf den Vortrag beziehen, manche unter den früher genannten Redefiguren erleichtern, weil sie aus den natürlichen Bedingungen der mündlichen Äußerung hervorgegangen sind, geradezu das Schwierige des Improvisierens. Unter den Figuren denke man an Iteration, Konstruktionswechsel, Korrektur (S. 224), in Bezug auf die Vorschrift erinnere man sich, daß viele Redner zu schnell sprechen, daß aber kaum einer uns jemals zu langsam spricht, und daß die Pause ein sehr wertvolles Hilfsmittel für den nach dem Ausdruck suchenden sein kann. Wie manchem Redner möchte man ohnehin zurufen: mach doch einmal eine Pause!

Hiermit sind wir an den Vortrag gelangt. Auf diesen Teil der Vorschriften, auf das Deklamatorische, das „Zungen-R" und dergleichen äußere Dinge verwenden die modernen Regelbücher besondre Mühe. Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist, sagte hingegen Goethe. Der Athener Äschines sprach sehr wirkungsvoll. Wir können uns die Wirkung, wenn wir seine wirklich schön fließenden Reden lesen, noch heute sehr gut vorstellen. Er war tragischer Schauspieler gewesen. Demosthenes, der sich erst mit großer Mühe das Stammeln abgewöhnen mußte,

übertraf ihn aber doch weit in der Wirkung seines Vortrags. Ihm quoll der Ausdruck aus der Seele. So stellen wir denn hier einen Satz an die Spitze. Im Vortrag soll die Natur das erste sein. Wer sie nicht hätte, müßte sie zu affektieren suchen. Aber es ist einfacher, sich überhaupt nicht von ihr zu entfernen, indem man auf ihre Winke achtet.

Wir hatten wiederholt Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß bei den Alten der Unterschied zwischen gesprochner und geschriebner Rede von vornherein deutlich ausgeprägt war. Die Bedeutung des gesprochnen Worts griff damals weiter als jetzt. Darum haben sie die Lehre vom Vortrag eindringlicher ausgebildet, und sie legen auf die Mittel des Bewegens stärkeres Gewicht als wir. Auch in den Zeiten des Christentums, bemerkt Condillac, war das ehemals der Fall. Er denkt dabei wohl an die volkstümliche Rede der Geistlichen. Aber jetzt, meint er dann, wo sich die Rede an die Gebildeten wendet, gilt allzulebhafte Aktion für geschmacklos. — Jeder von uns hat wohl die Beobachtung gemacht, daß ungeübte Redner schreien, d. h. lauter sprechen, als es der Raum fordert, und als es der kleine Kreis, z. B. einer harmlosen, alltäglichen Tischgesellschaft, angemessen erscheinen läßt. Sie stehen unter dem Eindrucke einer ungewohnten, für sie feierlichen Situation und thun auf diese Weise etwas völlig unpassendes. In demselben Gefühl liegt nun aber überhaupt für die meisten Redner der Ausgangspunkt für das andauernde Pathos, das der gebildete Zuhörer in jeder Rede doch nur als vorübergehende Steigerung ertragen kann. Weil der Affekt die Stimme zu heben pflegt, so meint man, daß jede verstärkte Betonung jedem wichtigen Gegenstande Nachdruck verleihe, während doch oft das Gegenteil der Fall ist und mindestens die Wirkung au dem angemessenen Wechsel beruht. Welche Wirkung

es haben kann, wenn jemand an entscheidenden Stellen seiner Rede nicht laut, sondern umgekehrt recht leise spricht, haben wir an dem Beispiel Lord Broughams (S. 93) gesehen. Der echte Redner geht von dem natürlichen Tone des Gesprächs als der Grundstimmung aus. Er giebt ihm nur die Abwandlung, zu der ihn die Gelegenheit von selbst nötigt. Dann bleibt er von dem Deklamierstil entfernt, der doch nur künstlich erstiegen werden kann. Selbst das Dialektische wird er, wenn es ihm natürlich ist, nicht ängstlich meiden, und auch das Verbessern eines Ausdrucks ist eine natürliche Erscheinung, aber kein Fehler an einer Rede. Davon ist aber durchaus zu unterscheiden die unnötige und schnelle Verbesserung eines an sich ganz guten Ausdrucks, die der Ausarbeitung zu liebe geschieht, und die jetzt leider einen Moment zu spät eintritt. Das verrät in einer für den Zuhörer störenden Weise die auswendig gelernte Rede und diejenige Art von Vorbereitung, die man nicht anwenden soll.

Wir kehren noch mit einigen Bemerkungen zu diesem natürlichen Tone des Vortrags zurück. Es ist ja sehr merkwürdig — und so fremd und künstlich ist dem modernen Menschen die zusammenhängende öffentliche Rede geworden —, daß sich der affektierte, gehobne Vortrag, man möchte sagen: instinktiv bei jedem Anfänger gleich einstellt, daß wir zehnmal über dergleichen Feierlichkeiten bei Rednern gelacht haben, ehe wir ein einziges mal finden, daß jemand zu platt und zu natürlich gesprochen hätte. Es muß also das Selbstverständliche, das an sich Natürliche hier zum Gegenstande des Studiums gemacht werden, und wenn man an den Schauspieler, von dem wir bei dem Vortrage ausgingen, wieder anknüpfen will, und wenn jede Kunst doch eine Art höherer Repräsentation ist, soll der Vortragende das Leben nachahmen und

von dem Gespräche seine Farben nehmen. Die Kunst kann in die Erfindung, in die Disposition, sogar in den Ausdruck gelegt sein. Der Vortrag muß zu allererst die Natur zeigen, und er ist am natürlichsten, wenn die als Ideal der Sache vorschwebende Improvisation nach der Art der Vorbereitung auch ein wenig Wirklichkeit ist.

Der erste englische Redner war unbestritten Gladstone, solange er noch öffentlich auftrat. Carlyle hingegen galt seit dem Anfange der sechziger Jahre für den ersten Schriftsteller unter den Engländern. Aber er wollte kein bedeutender Redner sein und war es auch von Haus aus keineswegs. Als er 1840 in London seine ersten wissenschaftlichen Vorlesungen über das Heroentum hielt, bangten und zagten seine Angehörigen und Freunde um den Ausgang des Beginnens. Wir erinnern uns, wie er in seinen Büchern einen fast komischen Zorn gegen die Rhetorik als Teufelskunst zeigte (S. 222). Als er beinahe siebzig Jahre alt war, wurde er zum Ehrenrektor seiner Heimatsuniversität Edinburgh gewählt und mußte am bestimmten Tage dort die Rektoratsrede halten. Sein Vorgänger in dem Ehrenamt und am Tische der Redner war Gladstone gewesen. Die Erwartungen waren aufs allerhöchste gespannt, denn diese eine Stunde war der Höhepunkt eines mehrtägigen Festes, das halb Schottland und zahllose Menschen aus England in die alte Universitätsstadt zusammenführte. Carlyle war mit einigen Freunden, von der sorgenden Gattin mit unsicherm Vertrauen entlassen, abgereist. Er hatte sich in Gedanken viel und eingehend mit dem Tage, der ihm bevorstand, beschäftigt, aber er wußte noch am Abend vorher kein Thema zu nennen, über das er sprechen würde. Es fand sich auch, als die Rede zum Vorschein kam, daß er nichts außerordentliches gesagt hatte, nichts, was man nicht auch aus seinen

Büchern hätte wissen können. Es waren die wichtigsten praktischen Gedanken, die sein Leben beschäftigt hatten. Er trug sie, an den Tisch hinuntertretend, einfach vor, zunächst mehrere male innehaltend, dann wieder eindringlicher anhebend, und so, daß eine tausendköpfige Zuhörerschaft an seinen Lippen hing. Die anwesenden Freunde, die nachher in London die Wirkung seiner Rede schildern wollten, konnten gar nicht bestimmt angeben, was der Vortrag besondres an sich gehabt hätte. Sie standen unter dem Eindrucke, daß er gesprochen habe, wie sie es gewohnt waren, und auf sie hatte es natürlich den gewohnten Eindruck gemacht. Fast schienen sie selbst überrascht und überwältigt worden zu sein von der Wirkung und dem Beifall, der sich nun beim Schluß der Rede unter den Zuhörern kund that, und der beim Hinausgehen der Menschen sich noch draußen fortsetzte und sich über die Straßen, ja durch die ganze Stadt verbreitete, als hätten alle die Rede gehört, von der doch nur immer einzelne Zuhörer an den einzelnen Stellen berichteten. Sie meinten, so sagten sie, eine solche Rede sei noch niemals in Schottland gehalten worden!

Gladstone und Carlyle! Das ist ein lebendiges Zeugnis zu Gunsten der Natur, die alle Kunst aus dem Felde schlägt. — Wir schließen mit einer Bemerkung aus den Fragmenten von Novalis: „Eine Rede ist ein monologes Drama. Nur der offne, gerade Redner verdient diesen Namen, der schwülstige ist keiner. Die echte Rede ist im Stil des hohen Lustspiels, nur einzeln mit großer Poesie verwebt, sonst recht klare, einfache Prosa des gemeinen Lebens."

Anmerkungen

Die Anmerkungen beschränken sich auf das Nötigste, auf einzelnes zur Begründung und andres zum Hinweis, wenn jemand die Sache an einem Punkte weiter verfolgen wollte. Gelehrter Zierat ist dabei ausgeschlossen.

Wen es befremdet, in einem Buche über die Kunst der Rede und über deutsche Prosa auch von der Rhetorik der Alten und der Italiener, von Franzosen und Engländern gehandelt zu finden, dem würde ich raten, das alles zunächst zu überschlagen. Vielleicht hat er an dem Übrigen schon genug, und es mag ihm zugänglicher sein, wenn er es als Litteraturgeschichte ansieht.

Das Buch ist in Dresden niedergeschrieben, und ich kann es nicht abschließen ohne ein Wort des Dankes an die Verwaltungen der dortigen Bibliotheken (Königliche öffentliche Bibliothek, Königliche Sekundogeniturbibliothek, Dantebibliothek). Sie alle, Herren und Diener, sind meinen Wünschen und Ansprüchen mit einer freundlichen Bereitwilligkeit entgegengekommen, wie ich sie bei keinem andern Institute, weder dort noch in einer andern Stadt, wo ich als Fremder arbeitend Hilfe suchte, gefunden habe. Darum ist es mir eine große Freude, allen diesen vortrefflichen Männern meinen herzlichen Dank zu sagen.

I. Zur Geschichte der Prosa

1. Griechisch-Römisches

1) S. 6. Die Geschichte der Rede von den Griechen an giebt Cicero in seinem Brutus (46 v. Chr.), und zwar die

Anfänge in Sizilien und Griechenland von § 45 an nach einer verlornen Schrift des Aristoteles, der *Συναγωγὴ τεχνῶν*, einer Sammlung rhetorischer Vorschriften mit historischen Nachrichten. Das ist die wertvolle Grundlage für die Geschichte. — Die Theorie der Rede hat er ausführlicher entwickelt in den drei Büchern De oratore (55 v. Chr.), kürzer und mit besondrer Rücksicht auf das anzustrebende Ideal im Orator (46 v. Chr.) In den Anmerkungen der Ausgaben dieser Schriften findet man auch die Ausdrücke der Griechen.

Das System (*τέχνη*) behandelt die drei Erfordernisse: *φύσις*, *τέχνη* (Vorschrift im engern Sinne) und *μελέτη*. Die fünf Aufgaben, über die die Vorschrift Belehrung giebt, sind inventio (*εὕρεσις*), dispositio (*τάξις*), elocutio (*λέξις*), memoria (*μνήμη*) und actio (*ὑπόκρισις*), die ersten beiden bei den Griechen auch als *πραγματική* der *λεκτική* entgegengesetzt (S. 183). — Die Arten der Rede sind *λόγος δικανικός*, *συμβουλευτικός* (contio) und *ἐπιδεικτικός*, jene beiden praktisch (in negotiis), diese „sophistisch" (in ostentatione posita oratio).

2) S. 18. Die Teile der Rede sind 1. exordium oder prooemium mit partitio (Ankündigung der Disposition), 2. tractatio mit a) narratio und b) argumentatio (eigentlicher Beweisführung), diese teils confirmatio, teils refutatio mit Unterabteilungen (partes) und den einzelnen loci oder argumenta, 3. conclusio mit a) collectio oder enumeratio (Zusammenfassung, auch am Schlusse der Haupt- und Unterabteilungen) und b) peroratio.

3) S. 26. Die drei Stilarten (genera dicendi) behandelt Cicero am vollständigsten im Orator, und zwar von § 20 an in einer vorläufigen Übersicht, dann § 76 ff. ausführlich. Dieselben und ähnliche Ausdrücke kehren wieder De oratore 3 § 177 und in der kleinen Schrift De optimo genere oratorum § 2 bis 6. Auf dem hier gebrauchten Wortvorrat beruht alles, was sich bei den Neuern findet, wenn sie vom Stil sprechen, so z. B. was die praktische

Aufgabe der drei genera betrifft, und was hier, um von der Mannichfaltigkeit schon der lateinischen Ausdrücke eine Vorstellung zu geben, angeführt werden mag. Das genus grave (amplum, copiosum, magnum, vehemens, ornatum) soll tractare, regere, permovere, incitare, flectere; das genus tenue (subtile, humile, summissum, leve) soll probare, docere, narrare, illustrare; das genus medium (mediocre, modicum, temperatum, florens, pictum et expolitum, suave) endlich soll conciliare, delectare, voluptate perfundere. — Alles ferner, was zuerst bei den Italienern der Renaissance, dann bei Spaniern, Franzosen u. s. w. über die Reize des blühenden, blumigen Stils gesagt ist, geht auf Cicero zurück. Der schreibt im Orator zunächst § 21 kürzer, dann von § 91 an ausführlich dem mittlern Stil blühenden Schmuck der Rede zu: omnia ornamenta ... plurimumque suavitatis (§ 92), ferner insigne et florens orationis, pictum et expolitum genus ... e sophistarum fontibus defluxit in forum, sed spretum a subtilibus, repulsum a gravibus, in ... mediocritate consedit (§ 96), — was dann in einer bei den Neuern beliebten Stelle Quintilians 12, 10, 58 so lautet: tertium alii medium ex duobus, alii floridum — namque id *ἀνθηρόν* appellaut — addiderunt.

Der Phalereer Demetrius als Vertreter des mittlern Stils wird Orator § 94 angeführt. Dagegen wird § 69 und § 100 von einem einzigen verlangt ut probet, ut delectet, ut flectat. ... Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo. — Is est enim eloquens, qui et humilia subtiliter et magna graviter et mediocria temperate potest dicere. Und § 111 endlich wird diese Fähigkeit dem Demosthenes zugesprochen. — Was nun jene „wissenschaftliche Frage" (S. 24) anbelangt, so hat schon vor Cicero des Aristoteles Schüler Theophrast drei Stile aufgestellt und vielleicht den mittlern für den vollendetsten erklärt, wenn er diesen, was nicht sicher ist,

dem Isokrates als Vertreter zuschrieb. Kurz nach Cicero sagt dann Dionys von Halikarnaß ausdrücklich, daß aus dem mittlern und vollendetsten Stil, der den Isokrates und den Plato in sich begreife, Demosthenes hervorgegangen sei. (Über Demosthenes, Kap. 16.) Aber erstens ist das nicht völlig dasselbe, wie wenn Cicero einem einzigen Manne die Verfügung über alle drei Stile zuschreibt, und zweitens wissen wir auch dann nicht, wer in Bezug auf das Ideal, das Demosthenes darstellen soll, der Gewährsmann des Cicero war.

4) S. 30. Wir nehmen beispielsweise wahr, daß einige ältere Reden Ciceros (für Quinctius, für Roscius aus Ameria) besonders wortreich und schwülstig sind, allerdings auch die allerjüngsten (philippischen, gegen Antonius). Man kann demnach diese alle „asianisch" nennen. Andrerseits ist eine späte und noch dazu in Gegenwart Cäsars gehaltene Rede (für Ligarius) einfach im Stil und knapp, also vielleicht „attizistisch." Aber die um ein Jahr spätere und ebenfalls vor Cäsar gehaltene Rede für Dejotarus ist leider wieder sehr geschmückt. Eine glatte Entwicklung für Cicero kommt also bei diesen Thatsachen nicht heraus. Von Attizisten kennen wir außer dem großen Cäsar nur Licinius Calvus und den Dichter Catull. Über den angeblichen pergamenischen Einfluß eines Apollodor läßt sich vollends gar nichts sicheres sagen. Und da das Ganze gegenwärtig unter die Modethemata der Philologie gehört, so hat man Ursache, in allgemeinen Folgerungen ganz besonders vorsichtig zu sein. Vgl. z. B. Rhode im Rheinischen Museum 41, 176.

5) S. 33. Weil, Les harangues de Démosthène (die Volksreden) und Les plaidoyers politiques. Es giebt wenige Ausgaben eines antiken Schriftstellers, die so zweckmäßig sind wie diese.

2. Italiener

6) S. 38. Dantes unvollendete Schrift De vulgari eloquentia erschien zuerst 1529, und zwar in einer ita-

lienischen Übersetzung des Dichters und Theoretikers Trissino, die man damals als Fälschung ansah. Erst 1577 gab Corbinelli den Originaltext in Paris heraus. Pietro Bembo (S. 40) las die Schrift schon vor 1529, deswegen führen auf seine Veranstaltung einige eine im Vatikan befindliche Handschrift von 1508 zurück. — Das Gastmahl (convito) ist älter. Einzelne Jahre bestimmen wollen, ist bei dem Zustande der Überlieferung bloße Spielerei. Die im Texte angeführte Stelle ist verderbt, aber über ihren Sinn kann kein Zweifel sein. Dunque quello sermone è più bello nel quale più debitamente rispondono le parole, e ciò fanno più in latino che in volgare, però (= „weil" oder però che) il volgare seguita uso, e lo latino arte. So schreiben Fraticelli und Giuliani. Die gesperrt gedruckten Worte stammen von Witte und sind im einzelnen nicht sicher. Vor dem zweiten volgare haben die meisten Handschriften bello, was sich merkwürdigerweise bis auf Giuliani (1874) gehalten hat!

Vielleicht interessiert den Leser eine Beobachtung, die ich bei diesem Anlaß anfüge. Im südwestlichen Deutschland hört man viel die Redewendung: Da ist mein Latein zu Ende. Die Franzosen sagen: J'y perds mon latin. Woher kommt das Wort? Die Sprichwörtersammlungen verweisen auf ähnliche Redensarten in der alten deutschen Litteratur, die aber alle näher betrachtet die Sache nicht treffen. Ich las das Wort einigemale bei Calderon, und überhaupt mußte man sich von vornherein sagen, daß diese Bedeutung des „Latein" auf dem Boden eines romanischen Volkes gewachsen ist, und daß ihr Ursprung in die Zeit hinaufreicht, wo das Lateinische noch mit der Volkssprache um die Herrschaft kämpfte. Das führt natürlich wieder auf die Italiener. Die älteste Erwähnung, die ich kenne, findet sich in einer Ballata, die man früher Dante zuschrieb, die aber vielleicht seinem Freunde Cavalcanti gehört:

— davon die Vöglein singen,
Ein jedes in seinem Latein,
Die früh am Morgen sich schwingen
Auf grüne Zweigelein.

Das wäre Ende des dreizehnten Jahrhunderts, und viel älter braucht der Ausdruck nicht zu sein.

7) S. 44. Der eigentliche Stifter hieß Manzuoli. Mitglieder waren außer Varchi der Kritiker Grazzini, die Historiker Giambullari und Segni; der Philolog Pier Vettori, Vetter des Historikers Francesco, stand der Akademie nahe. — Die Crusca erlebte auch Grazzini nicht mehr. Zu ihr gehören Redi, Dati und andre. — Zur Ruhe gekommen sind diese Fragen nie. Noch in unserm Jahrhundert haben der Dichter Vincenzo Monti und der Philolog Gherardini einen Krieg gegen die Crusca geführt. Wer Sinn hat für die kritisch-ästhetische Betrachtung des sprachlichen Ausdrucks, für den sind diese Zänkereien wirklich manchmal recht nett zu lesen!

8) S. 47. Luigi Cornaro ist erst 1565 gestorben, über hundert Jahre alt. Seinen Trattato della vita sobria schrieb er 83, das Compendio della vita sobria 86, die Amorevole esortazione 95 und den Brief an Daniele Barbaro 91 Jahre alt. Bembo war jünger als er, wird aber dennoch in der ersten dieser Schriften als ein glücklich vollendeter Greis gepriesen. Und darnach lebte der Verfasser noch gegen zwanzig Jahre weiter. Weil das alles an dem Lebenslauf dieses Menschen so überaus merkwürdig ist, wollte ich es nicht unerwähnt lassen.

9) S. 50. Die Stellen sind Hölle 20, 113, wo die Äneis als Tragödie bezeichnet wird, ferner 4, 88 Omero poeta sovrano und Horaz, Ars poet. 89, den Dante im Briefe an Can Grande zitiert. Ich habe hier einiges aus einem Aufsatze von mir über Dante in den Preußischen Jahrbüchern 1895, 337 und andres über die Italiener hie und da aus zwei Aufsätzen in den Grenzboten I. 1895, 614

und III. 1895, 546 genommen. Weitere Litteraturnachweise zu den Italienern habe ich nicht geben wollen. Sie hätten sehr zahlreich sein müssen.

3. Franzosen

10) S. 80. Die Ansichten der Encyklopädisten finden sich im vierten bis siebenten Bande der Encyklopädie mit dem Supplement Rhétorique et poétique; Marmontel: Éléments de litérature 1787, 6 Bde., oder in der Encyclopédie méthodique (grammaire et litérature) 1782, 3 Bde. Über de Pons hat einen hübschen Aufsatz Sainte Beuve, Causeries du lundi XIII [3], 133. Condillac († 1780): Cours d'études für den Prinzinfanten von Parma, besonders Traité de l'art d'écrire.

11) S. 84. Sièyes, Essai sur les privilèges. Nov. 1788. Qu'est-ce que le Tiers-État? Janv. 1789. Mirabeau peint par lui-même. 4 Bde. Paris 1791.

4. Engländer

12) S. 86. Von englischen Werken über englische Schriftsteller kenne ich außer Samuel Johnson, Buckle, Macaulay, Thackeray nur noch die große Encyklopädie, die große Allgemeine Biographie und eine Anzahl von einzelnen Biographien und Memoiren. Dagegen habe ich die Schriftsteller selbst alle gelesen und würde jedem andern denselben Weg empfehlen, wenn er irgend einer Anregung weiter nachgehen wollte. Für die englischen Redner des achtzehnten Jahrhunders habe ich einiges aus einem Aufsatze von mir in den Grenzboten IV. 1894, 613 genommen. Über Burke denke ich viel günstiger als Hilty (Anm. 30) und glaube, daß man viel aus seinen Reden lernen kann. — Über den Verfasser der Juniusbriefe (S. 90) hat man in England viele Bücher geschrieben, und bei den meisten gilt jetzt seit seinem Tode (1818) der Irländer Sir Philip Francis als der Urheber. Zugestanden hat er es selbst nie, aber gegen Ende seines Lebens, als sich die Vermutung

auf ihn lenkte, schien er es nicht ungern aussprechen zu hören. Aber eins spricht nach meinem Gefühle unbedingt dagegen. Er selbst bekannte sich noch viel später als des Mannes nächsten Freund, der gleich im Anfang so schmählich abgethan wird, des Generals Sir William Draper. Dieser war lange vor ihm gestorben. Pitt sagte, seiner Überzeugung nach und nach der Meinung aller, die es hätten beurteilen künnen, wäre nur einer gewesen, der damals ein solches Buch hätte schreiben können, nämlich Edmund Burke. Dieser aber hat es, von Sir William selbst befragt, auf sein Ehrenwort in Abrede gestellt, und niemand ist darnach je auf diesen Verdacht zurückgekommen. Also bleibt Junius namenlos.

5. Die deutsche Prosa von Liscow und Klopstock bis auf die neuere Zeit

13) S. 110. Vielleicht interessiert jemanden eine wirklich hübsche Bemerkung, die Condillac bei Gelegenheit des poetischen Stils macht. Man kann sie aber auch auf die bildende Kunst übertragen. Er sagt etwa folgendes: Der Maßstab ist nach den Zeitaltern verschieden, wie es auch die Begriffe vom Schönen und Vollendeten sind. Aber trotzdem kann man bei einem frühern Volke, dessen Kunst und Geschmack die bekannten drei Stufen durchgemacht hat, sehen, daß der Höhepunkt in den besten Leistungen der mittlern gegeben ist. Von da aus kann man auf sich und die Gegenwart weiter schließen. So hat man einen Maßstab für das Schöne. Allerdings ist ein analytischer Beweis nicht möglich, und das Niveau der Bildung muß ungefähr das gleiche sein.

14) S. 111. Die Philosophische Redekunst von Fabricius in Jena (Leipzig, 1739) weicht nicht grundsätzlich von Gottsched ab, ist aber, namentlich in Beispielen und Mustern, entschieden belehrender. Fabricius hat folgenden Inhalt:

I. Theoretischer Teil. 1. inventio: Hauptsatz (Thema),

natürlicher oder „künstlicher," d. i. allgemeiner Art. Nebensätze (argumenta) probantia, moventia u. s. w. Das Simile, Metaphern, Allegorie. 2. Ausdruck. Gelehrter und wohlanständiger Gebrauch. Thomasius fordere deutsche Klassiker. Tropen und Figuren. Schreibart (Stil). Wort- und Satzwahl. Das Einfache, der Schwulst u. s. w. — Die drei Stilarten nach den Alten. Arten nach Berufsfächern. Poetische und andre Schreibarten. Asiaticus, Atticus, Laconicus (stilus). Große Menge von „Stilarten." 3. Ordnung (dispositio). Chrien, philosophische u. s. w. — Teile der Rede, wie bei den Alten und bei Gottsched. Hier ist gleich ein ganzer Briefsteller angeschlossen, sodann über die Erfordernisse der kleinern praktischen Reden gehandelt: Parentationen, Lehrreden u. s. w. — Vom juristischen (gerichtlichen) und theologischen (Predigt-) Stil. Dann etwas über memoria und actio.

II. Praktischer Teil. 1. Übungen über Themata und Argumente mit Fehlern (!) nach Beispielen Alter und Neuer. Übungen in Metaphern und Figuren, im Variieren der drei Stilarten an einzelnen Sätzen; in den Schreibarten mit Mustern dazu; im Übersetzen und Verändern. — Reden und Abhandlungen. 2. Exempel von Briefen und Reden, wirkliche, litterarisch vorliegende, nicht selbstgebildete.

15) S. 124. Thomas Abbts Vermischte Werke. 6 Bde. Nicht vollständig.

16) S. 128. Herder, Journal meiner Reise im Jahre 1769. (Hempel, Band 24, 397.)

17) S. 131. Über Thomas Abbts Schriften. Zweites Stück. Der Torso. Hempel 24, 228. Zuerst bei Suphan.

18) S. 134. Goethe, Nachgelassene Werke: Den Philologen empfohlen. Hempel 29, 252.

19) S. 135. Herder, Zu den Fragmenten. Dritte Sammlung (Hempel 24, 126). Jedenfalls aus der Zeit vor Weimar.

20) S. 148. Goethe, Litterarischer Sansculottismus. Hempel 29, 237.

21) S. 149. Für junge Dichter (Hempel 29, 228), zuerst 1832, und Noch ein Wort für junge Dichter (S. 230), erst in den Nachgelassenen Werken. — Die im Text S. 149 angeführte Äußerung aus dem Jahre 1818 steht in der Rezension von Ruckstuhls Schrift (s. Anm. 25).

22) S. 167. Die Auswahl ist mit Bedacht gemacht worden, — daß mancher manches vermissen wird, ist dennoch natürlich. So hätten ja früher bei Claudius oder Hebel auch von Jung-Stillings Selbstbiographie die ersten drei Teile — seit 1777 — erwähnt werden können. Ich selbst schätze das Buch sehr, aber es ist so völlig Natur, daß ich mich vergebens gefragt habe, was man etwa für unsre Fragen daraus lernen könnte.

23) S. 169. Dagegen mag, wo soviel Licht ist, auch auf leichte Schatten hingewiesen werden: häufige Lieblingsausdrücke, wie „derweil," „kurzab," „verfitzt," das Rankesche „er war nicht gemeint" für „der Meinung," unmögliche Metaphern, wie „ein auf beiden Beinen hinkender Vergleich" und andres, wie „dieser selbe," was uns zeigt, daß völlige Korrektheit auch von einem wirklichen Klassiker der deutschen Sprache (s. Anm. 24) nicht zu fordern ist.

II. Zur Theorie der Abhandlung und der Rede

24) S. 201. So schreiben alle von Lessing und Goethe an bis zu den Neuesten. Seit ich darauf geachtet habe, wüßte ich kaum einen zu nennen, bei dem sich der Fehler nicht fände, außer Mommsen, der überhaupt trotz der großen Beweglichkeit und Vielseitigkeit seiner Sprachform völlig korrekt schreibt. Treitschke machte zuerst vor etwa zwanzig Jahren öffentlich auf jenen bösen Fehler aufmerksam. Er selbst schreibt sehr gut, aber dennoch Deutsche Geschichte 4, 303 „ungefähren Begriff." So ist es mit der „Korrektheit"! Unter den Naturforschern schreibt Liebig fast ganz korrekt.

25) S. 207. Deutsche Sprache: Über Kunst und Alter-

tum I, 3, 1818 (Hempel 29, 245, wo auch der Brief an Riemer von 1813). Ruckstuhls Von der Ausbildung der teutschen Sprache u. s. w. (Ludens Nemesis 1816), neu herausgegeben bei J. Ricker. Gießen, 1890.

26) S. 208. Das Grundlegende für den bildlichen Ausdruck findet man meiner Ansicht nach am bequemsten in einer guten lateinischen Grammatik. Cicero behandelt dies Gebiet im Orator § 92 ff. und in dem frühern Werke De oratore 3, 155 ff. Die im Texte erwähnte durchgeführte Metapher steht bei ihm De officiis 2, § 19 ff. — Bei diesem Anlasse bemerke ich, daß ich das ganze dritte Buch von De oratore, das vom sprachlichen Ausdruck handelt, für ganz außerordentlich nützlich halte. Es klingt am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts vielleicht antiquiert, aber ich bitte es mir zu glauben und einen Versuch zu machen.

27) S. 210. Ce que l'on conçoit bien, hieß es bei Boileau. D'Alembert führt auch Quintilians pectus est quod disertum facit für seine Ansicht an. — Les littératures les plus riches en images sont les plus pauvres en idées. L'image ne doit être que la pensée, elle-même exprimée en perfection. Mais, pour une qui remplit cet office, combien qui ne sont que des apparences de la pensée! Nisard, Einleitung zur Histoire de la littérature française.

28) S. 217. *λέξις εἰρομένη*, wie sie z. B. Herodot anwendet. Zerhackt (*κατὰ κόμματα*) erscheinen kann der Stil infolge von Antithesen in der Schreibart des Gorgias (S. 15). Die Periode hingegen, wie sie am kunstvollsten bei Isokrates auftritt, rechnen die Griechen unter die verschränkte Ausdrucksweise (*κατεστραμμένη λέξις*).

29) S. 223. Paradies 27, 22:

Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del figliuol di Dio, —

21) S
zuerst 1832
erst in der
angeführt
Rezension
22)
worden
noch
Hebel
drei
selbst
daß
uns

Druck von Carl Marquart in Leipzig

Scott 2

30) S. 237. Hilty, Offne Geheimnisse der Redekunst S. 106. Ein Vortrag mit vielen ganz vortrefflichen Beobachtungen, lehrreich und empfehlenswert für jeden, der sich für die öffentliche Rede interessiert, in: Lesen und Reden 1895. — Aus den Reden, die 1848 in der Paulskirche gehalten worden sind, hat kürzlich einen Auszug gegeben Mollat, Reden und Redner des ersten deutschen Parlaments. Lehrreicher, weil sie aktueller sind, müssen aber jedenfalls die Verhandlungen des ersten preußischen Vereinigten Landtags von 1847 genannt werden.

Druck von Carl Marquart in Leipzig